

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

ISABELA ASSUMPÇÃO

OLHAR A MESTIÇAGEM NO SÉCULO XXI:
POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO E PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Rio de Janeiro, RJ

2020

ISABELA ASSUMPÇÃO

**OLHAR A MESTIÇAGEM NO SÉCULO XXI:
POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO E PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte. Orientador: Prof. Dr. Ivair
Reinaldim.

Rio de Janeiro, RJ

2020

Dedico este trabalho aos meus irmãos,
Enzo Gomes Martins e Maria Clara Martins.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Karine, pelas orações e atenção dispensada a escutar as inquietações que me levaram a escrever este texto. Ao meu pai, Enoques, pelos cuidados, incentivo à leitura e por junto à minha mãe, ter me fornecido acesso a uma educação de qualidade e um ambiente fértil ao florescimento de ideias.

À minha avó, Elizabeth, que aceitou compartilhar comigo as dores de sua trajetória, para que eu pudesse compreender melhor a história de nossa família mestiça. Ao meu avô, Nelson, pela preocupação e por ter suportado a saudade, nesses anos de graduação em que estive longe de casa.

Ao meu orientador, Ivair Reinaldim, por sua generosidade intelectual e paciência, mas principalmente por fazer da sala de aula um espaço seguro para o debate e nutritivo ao pensamento crítico. Em cada uma de suas aulas, novas constelações de saberes eram inauguradas, novos universos entravam em expansão. Agradeço especialmente por toda atenção dedicada a orientar este trabalho.

A todos os intelectuais orgânicos, com os quais esbarrei e que indiretamente atravessam esta escrita. Entre costuras e rasgos, este trabalho se constitui das experiências, por mim vividas nesses encontros.

“Soy, soy lo que dejaron. Soy toda la sobra de lo que se
robaron [...] Soy América Latina, un pueblo sin piernas,
pero que camina”

Calle 13 Feat. Totó La Momposina,
Susana Baca & María Rita

Latinoamérica

RESUMO

No âmbito da reelaboração política da mestiçagem no Brasil, a recente produção artística contemporânea tem nos fornecido uma rede expressiva de significados que emergem através de imagens, considerando a questão ameríndia. Este percurso textual tem como objetivo analisar alguns dos desdobramentos das políticas de representação e dos processos de identificação em obras de: Angélica Dass (RJ), Denilson Baniwa (AM), Éder Oliveira (PA), Gê Viana (MA), Jonathas de Andrade (AL) e Paulo Nazareth (MG). Para isso, no primeiro momento buscamos um diálogo entre a história da arte e os estudos culturais, no sentido de promover uma leitura pós-colonial, da noção de identidade cultural. No segundo conjunto de obras, a investigação gira em torno dos processos de identificação, acompanhados de denúncias às estruturas coloniais. A mestiçagem como estratégia epistêmica às populações ameríndias é revisitada nos dois primeiros capítulos, configurando-se como ponto de partida para a escolha das obras. Por fim, investigamos a mestiçagem como articulação discursiva nas obras: *Eu, mestiço* e *Humanae*, e propomos, a partir do pensamento da chicana Gloria Anzaldúa, uma quarta saída à consciência mestiça, que nos aproxime do contexto latino americano assim como da opção decolonial.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira, mestiçagem, políticas de representação, processos de identificação, questão ameríndia, decolonialidade estética.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Denilson Baniwa. Sem título, 2019.....	14
Figura 2 Detalhe - figura 1.....	14
Figura 3 Denilson Baniwa. Registro da performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min , 17 nov. 2018.....	15
Figura 4 Denilson Baniwa. Curumim, guardador de memórias. Acrílica sobre tecido, 2018.....	22
Figura 5 Revista Time, vol. 178, nº 15, outubro de 2011.....	22
Figura 6 Denilson Baniwa. Primeira Missa no Brasil. Instalação no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2019.....	23
Figura 7 Detalhe - figura 6.....	23
Figura 8 Jean-Baptiste Debret. Caboclo, (Índio civilizado). Gravura, 1834.....	24
Figura 9 Logotipo da rádio Yandê.....	24
Figura 10 Denilson Baniwa. Arqueiro Digital, 2017.....	24
Figura 11 Anúncio do sabão Pears, século XIX.....	27
Figura 12 Anúncio do sabão Pears, século XIX.....	27
Figura 13 Paulo Nazareth. Produtos do genocídio (panfletos), 2016.....	29
Figura 14 Paulo Nazareth. Produtos do genocídio (objetos), 2016.....	29
Figura 15 Produtos do genocídio em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2016.....	29
Figura 16 Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação em exposição na 55ª Bienal de Veneza, 2013.....	30
Figura 17 Veneza Guarani. Registro de Genito Gomes e Valdomiro Flores na ativação da instalação na 55ª Bienal de Veneza, 2013.....	31
Figura 18 Paulo Nazareth. Autêntico Mestiço Ancestral. Registro fotográfico, 2008.....	33
Figura 19 Paulo Nazareth. Projecto: Cara de Índio. Panfleto, 2007.....	36
Figura 20 Gê Viana, 2017. Paridade Raimunda Viana de Santa Luzia- MA/ Nativa americana Pawnee Squaw.....	40

Figura 21 Gê Viana, 2017. Paridade: Raimundo Mutirão /Índios Bororo (fragmento), Marc Ferrez, 1880.....	40
Figura 22 Jean-Baptiste Debret. Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens. Gravura, 1830.....	44
Figura 23 Gê Viana. Atravessando o outro lado do rio. Fotomontagem, 2020.....	45
Figura 24 Éder Oliveira. Série Páginas Vermelhas. Óleo sobre tela, 2015.....	46
Figura 25 Éder Oliveira. Série Alistamento. Óleo sobre tela, 2015.....	47
Figura 26 Éder Oliveira. Autorretrato. Bordado sobre velcro e tecido, 2015.....	48
Figura 27 Éder Oliveira. Retrato. Bordado sobre velcro e tecido, 2015.....	48
Figura 28 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	50
Figura 29 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	51
Figura 30 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	51
Figura 31 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	53
Figura 32 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	53
Figura 33 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	54
Figura 34 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	54
Figura 35 Jonathas de Andrade. Eu, mestiço. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.....	54
Figura 36 Angélica Dass. Projeto Humanae (work in progress). Fotografia e montagem digital, 2016.....	58
Figura 37 Angélica Dass. Projeto Humanae (work in progress). Fotografia e montagem digital, 2016.....	59
Figura 38 Angélica Dass. Projeto Humanae (work in progress). Fotografia e montagem digital, 2016.....	59

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Demarcação do território simbólico.....	11
1.1. A identidade cultural como um problema da história da arte ocidental.....	13
1.2. Os estudos culturais no cemitério da história da arte ocidental.....	17
1.3. Reformulação de(s)colonial reantropofágica: uma possibilidade.....	20
1.4. Decodificando a colonialidade.....	26
2. O sujeito racializado.....	31
2.1. Paulo Nazareth e o exercício da Amefricanidade.....	34
2.2. Paridade como reminiscência visual.....	39
2.3. Reverberações visuais: da escravização e encarceramento à militarização.....	42
3. Onde habita o olhar mestiço?.....	49
3.1. Últimas regurgitações na arte brasileira.....	55
3.2. A promessa de humanização radical do olhar a partir da experiência estética....	57
3.3. Do mestiço inconsciente à consciência mestiça.....	60
Considerações finais	63
Referências Bibliográficas.....	64

Introdução

A mestiçagem como fenômeno social¹ (miscigenação) e cultural (sincretismo) foi usada como uma estratégia discursiva para ocultar a realidade das relações raciais no Brasil. De degeneração das raças à representação da identidade nacional, na década de 1930, a mestiçagem gerou inúmeras distorções narrativas que nos impediram de lidar com a persistência do genocídio das populações indígenas e de ascendência africana. Entre o argumento eugenista, que prezava pela pureza racial, e o argumento nacionalista, que defendia vivermos em uma democracia racial, percebemos a repetição do conceito de raça enquanto um dado biológico. A mestiçagem alimentou a colonialidade do saber, na medida em que pretendeu diluir o sangue que escorre de nosso passado histórico. A mestiçagem serviu como estratégia narrativa aos ideais de progresso, do desejo de um futuro sem passado, um futuro embranquecido.

Desde a década de 1980, a mestiçagem vem sendo reelaborada politicamente como produto da violência colonial, em diálogos que criam um contraste entre Brasil e Estados Unidos da América, onde, neste último, a segregação racial (declarada) proporcionou um ambiente propício ao fortalecimento político de grupos subalternizados. No Brasil, a dispersão política em torno da pauta racial tornou-se evidente no ano de 1976, quando a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, concedeu ao entrevistado a possibilidade de autonegação de cor/raça, o que resultou em 136 manifestações de autoreferenciação, que vão de *branca-suja* à *burro quando foge*, termos ainda usados. A categoria de classificação *pardos* passou a englobar toda a dispersão sócio-cultural incentivada pela miscigenação, acolhendo aqueles que como mestiços carregam uma identificação social desestabilizadora, incentivada ao embranquecimento. *Pretos* e *pardos* foram unificados enquanto *negros*, integrando o mesmo grupo identitário, uma estratégia politicamente eficaz, sobretudo no que diz respeito à garantia de direitos para promoção de políticas públicas de reparação histórica. Contudo, como deslocamento historiográfico, essa sistematização se mostra insuficiente. Nesse sentido, apontamos para um possível agravamento da anulação sistemática de nossas múltiplas *histórias ameríndias*², já que esse pertencimento se dá no âmbito cultural, sem criar vínculos

¹ Referimo-nos aos descendentes de relações interracialis, considerando que raça é um conceito socialmente construído e que portanto deve ser usado somente como ferramenta de análise social.

² “Índigena” ou “ameríndio” são termos genéricos que não correspondem à multiplicidade de culturas e povos existentes no continente americano; por isso optamos pelo uso desses termos no plural, buscando sempre

narrativos com aqueles que como mestiços são lançados de um lado para o outro, na disputa de narrativas .

O percurso textual proposto tem como objetivo analisar as rasuras dessa acepção da mestiçagem, percebidas no âmbito da produção artística contemporânea brasileira, nos últimos 20 anos, ligada aos processos de descolonização do poder, do saber e do ser. Para situar essa produção, no campo de investigação da história da arte, buscamos no primeiro conjunto de obras, fundamentar nossas análises a partir dos estudos culturais, para uma compreensão do conceito de identidade cultural, solicitado pela produção dos artistas: Denilson Baniwa (AM) e Paulo Nazareth (MG).

No segundo grupamento de obras, seguimos olhando para a trajetória do artista Paulo Nazareth, buscando analisar as operações visuais que orientam seus processos de identificação, estrutura que também pode ser constatada na obra de Gê Viana (MA) e Éder Oliveira (PA). A busca por vestígios de histórias ocultadas, aponta para uma mestiçagem que se projeta para o passado, tendo o presente como sistema de referência, e nesse sentido permite-nos um reconhecimento das feridas coloniais que constituem o significado ampliado da mestiçagem, que considera a questão indígena. Na sequência, o duplo movimento discursivo é apresentado no terceiro conjunto, como possibilidade de reconstituição epistêmica para o marco narrativo da mestiçagem na estrutura da ficção nacional brasileira. Nesse momento, discutimos a obra *Eu, mestiço*, do artista Jonathas de Andrade (AL), e *Humanae*, da artista Angélica Dass (RJ). Reconhecemos o olhar mestiço na esfera de uma quarta via discursiva, pautada em premissas antirracistas que manipulam os significados do conceito de raça para subvertê-lo em seu interior.

Por fim, pontuamos a relevância de uma aproximação da experiência racial e cultural latino-americana, que no contexto da colonização ibérica manifesta correspondências pouco investigadas. Propomos, como meio de desobstrução da acepção da mestiçagem como apagamento, uma atualização conceitual a partir do escrito *La conciencia de la mestiza: Rumo a uma nova consciência*, da chicana Gloria Anzaldúa, sem a pretensão de encerrar a discussão. A presente pesquisa, em aberto, aponta para futuros desdobramentos que olhem para a necessidade da produção de contra-imagens.

evidenciar as especificidades em questão. Convencionou-se para o termo “indígena”, a acepção de povos da floresta, habitantes de um lugar distante, ou no pior dos casos “selvagens e incivilizados”. Contudo, como aponta Walter Mignolo, essa acepção revela a colonialidade do conhecimento, já que a palavra refere-se nas “línguas imperiais modernas europeias com raízes gregas e latinas (italiano, espanhol, português, francês, alemão e inglês) (...) àqueles ‘nascidos em ou originários de um lugar particular’. Ela deriva do latim tardio *indigenus*, que significa ‘nascido em um país, nativo’” (2019, p. 4). Desse modo, poderia ser atribuída igualmente aos europeus, como sugere Mignolo: “povos indígenas europeus” (2019, p. 3).

1. Demarcação do território simbólico

Neste capítulo pretendemos uma breve análise da obra do artista Denilson Baniwa, que a partir de sua vivência enquanto membro da cultura indígena³ Baniwa têm colocado questões que até então a historiografia da arte brasileira, assim como a arte contemporânea, não haviam enfrentado com suficiente propriedade (ou melhor dizendo, simetria). Devido ao processo de descimento, uma prática colonial comum na Amazônia, que tinha por objetivo recrutar mão de obra indígena, deslocando essa população de suas aldeias de origem para as aldeias de repartição, Denilson Baniwa nasceu em 1984 no aldeamento Darí (administrado pela ordem dos Carmelitas), próximo à cidade de Barcelos, no interior do estado do Amazonas.

Ainda na infância, migra para a cidade de Barcelos no intuito de iniciar seus estudos em uma instituição formal e, sem obter sucesso na adaptação ao ambiente disciplinar da escola, transfere-se com sua família para uma região próxima ao Rio Itú, onde seus pais passam a trabalhar com a pesca e a comercialização de peixes ornamentais. Passado algum tempo, a atividade torna-se insuficiente para o sustento de sua família. Somado a isso, a mãe de Baniwa verifica a necessidade de que o mesmo desse continuidade aos estudos, fazendo com que ele e sua família retornassem ao município de Barcelos.

No meio urbano, o artista relata⁴ as inúmeras dificuldades nos processos de adaptação econômica, social e cultural que ele e sua família passaram, e contextualiza esse processo como um fator comum a outros indígenas, o que contribui para a alta taxa de suicídio entre jovens de comunidades da região do Rio Negro. Em uma entrevista⁵, o artista diz ter sido a linguagem uma das maiores barreiras que enfrentou na vida na cidade, pois a língua portuguesa, além de ser complicada foneticamente, apresenta uma estrutura de pensamento muito diferente da língua falada pelo povo Baniwa.

³Também poderíamos fazer uso do termo *ameríndia*, já que a extensão territorial ocupada pelo povo Baniwa compreende, para além das fronteiras do Brasil (região do Rio Negro), Colômbia (às margens do Rio Içana) e Venezuela (ao longo do Rio Guainia). Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Baniwa>>. Acesso em: 28 de mar. de 2020.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QIZoxhAlmzs&t=1033s>>. Acesso em: 28 de mar. de 2020.

⁵ “Ir para cidade é muito complicado. Hoje eu falo português bem, mas logo no início não. A gente tem um problema da língua. [...] Não é só a pronúncia, de falar, mas também de entender o pensamento. Porque o pensamento indígena é muito diferente do pensamento não-indígena. A gente na cidade tem que ter um pensamento muito condensado, um pensamento muito prático, digamos assim, muito reduzido.” Disponível em: <<https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>>. Acesso em: 08 de abr. de 2020.

Um estudo da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais analisou dados de 2013, mostrando que “das cinco cidades com as maiores taxas de suicídios de jovens até 19 anos no Brasil, quatro ficam no Amazonas, estado com a maior população indígena do país”⁶. São Gabriel da Cachoeira, por exemplo, ficou em primeiro lugar na lista, sendo que 91.7% dos suicídios neste município eram de pessoas oriundas de culturas indígenas. A angústia da vida na cidade, segundo Denilson Baniwa, também pode ser atribuída a formas de consumo televisionadas, as quais a população da região não tem acesso.

Na juventude, Denilson Baniwa passou a ter contato com a dimensão política da identidade indígena. A partir de seu envolvimento com o movimento indígena pôde compreender a origem das opressões vividas por ele e por seus parentes. Em São Gabriel da Cachoeira, estudou comunicação em um curso oferecido pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN). No ano de 2003, mudou-se para Manaus, onde trabalhou como secretário do Conselho dos Professores Indígenas da Amazônia (COPIAM) e posteriormente na assessoria de comunicação da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB). Nesse período, foi co-fundador do programa de rádio “A voz dos povos indígenas”, em uma rádio no norte de Manaus. Em 2005, saiu da COIAB e trabalhou no Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) de Manaus e, no mesmo ano ingressou no curso de ciência da computação na Universidade Estadual do Amazonas (UEA). Antes do término do curso, no ano de 2007, migrou para o Rio de Janeiro, onde estudou publicidade. Em 2013, junto a dois amigos (Anápuáka Tupinambá e Renata Tupinambá), fundou a Rádio Yandê, primeira web rádio indígena do Brasil.

Foi no Rio de Janeiro que o artista passou a desenvolver trabalhos artísticos e em 2017 participou da exposição coletiva *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*⁷ no Museu de Arte do Rio, exposição que propôs um diálogo direto com a comunidade indígena do estado do Rio de Janeiro, da concepção à montagem. Desde então, o artista tem desenvolvido sua linguagem buscando articular códigos do sistema de arte “ocidental” e conteúdos “indígenas”, entrelaçamento que indica caminhos para uma rediscussão da história da arte brasileira mediada pelo outro lado da história, o lado do colonizado.

⁶ FÁBIO, André Cabette. Setembro amarelo: por que a taxa de suicídio é maior entre indígenas. Nexo Jornal, 2019. Disponível em:

<<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/09/11/Setembro-amarelo-por-que-a-taxa-de-suic%C3%ADdio-%C3%A9-maior-entre-ind%C3%ADgenas>>. Acesso em: 28 de mar. de 2020.

⁷ Segundo Sandra Benites, uma das curadoras da exposição, *dja guata porã* (em guarani) significa “caminhar junto e caminhar bem”, referindo-se ao diálogo entre populações indígenas (de diversas etnias) e populações não-indígenas.

1.1. A identidade cultural como um problema da história da arte ocidental

No primeiro semestre do ano de 2019, uma reunião de imagens da arte indígena contemporânea viria reivindicar o conceito de *Antropofagia*⁸ na exposição *ReAntropofagia*⁹. Em uma das paredes do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, o texto curatorial da mostra, sob a forma de manifesto, proferia que: “antropofagia agora é o devorar de tudo o que existe sem usar talheres franceses” (BANIWA; GRADELLA, 2019), em referência a artistas e intelectuais do movimento modernista no Brasil. *ReAntropofagia* foi uma das primeiras exposições a reunir a produção de arte indígena contemporânea, tendo como premissa para o uso dessa categoria sua organização por artistas ameríndios. A utopia modernista nas artes teve, portanto, seu fim demarcado por artistas ameríndios. Com ela também o fim dos ideais de progresso e de um futuro que nunca se fez presente para essas populações.

Logo na entrada da galeria, uma sugestão iconoclasta à *Macunaíma*, pintada a partir dos princípios do gênero natureza-morta, a imagem guilhotina simbolicamente uma das principais referências do imaginário construído em torno do repertório simbólico da construção de “brasilidade”. A escolha feita por Baniwa na composição do gênero vai na contramão do gosto burguês moderno, predominante no barroco europeu. A natureza-morta é elaborada com poucos objetos, acima sob um fundo neutro que ocupa 3/5 da tela, espigas de milho coloridas estão suspensas. O milho híbrido, resultado de uma intervenção humana, é acompanhado de outro alimento nativo do continente americano, a mandioca, base da alimentação de muitos povos ameríndios. O urucum¹⁰, cujo pigmento vermelho extraído das sementes é uma planta comumente usada para fins medicinais e ritualísticos, e a pimenta, que ocupa a função simbólica de proteção em ritos de passagem do povo baniwa¹¹, são dispostos simetricamente na base apontando para o centro.

⁸Cunhado por Oswald de Andrade no auge do movimento modernista.

⁹Sob a curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella.

¹⁰ *Uruku*, em tupi.

¹¹ Além disso, enquanto um patrimônio de socioambiental de cultivo exclusivamente feminino na comunidade Canadá em São Gabriel da Cachoeira, a pimenta é hoje a principal fonte de renda de muitas famílias, sendo comercializada em diversos estados brasileiros e em outros países como Irlanda e Estados Unidos. Disponível em:

<<https://medium.com/hist%C3%B3rias-socioambientais/a-for%C3%A7a-feminina-da-pimenta-baniwa-87c75e2f0ce>>. Acesso em: 21 de abr. de 2020.

No centro da representação, um cesto artesanal armazena três elementos que condensam a crítica decolonial, referente a problemática constituição do pertencimento na elaboração da identidade nacional, a narrativa da literatura nacional (HALL, 2006). Nesse caso, *Macunaíma* foi a narrativa eleita por Denilson Baniwa. O mito de origem do povo macuxi é retomado pelo escritor Mário de Andrade, a apropriação do modernista é denunciada na pintura em um bilhete dentro do cesto que diz: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma[...] Que desta longa digestão renasça Makunaimi e antropofagia originária”. Em uma entrevista no mesmo ano, Denilson Baniwa declarou:

Estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. (BANIWA, 2018 apud DINATO, 2019, p.280)

A cabeça dentro do balaio é um anti monumento nacional híbrido por fundir o personagem de pele escura (*Macunaíma*, interpretado por Grande Otelo/Paulo José no filme de Joaquim Pedro de Andrade) ao escritor, inserindo o característico óculos redondo usado por Mário de Andrade. Essa fusão nos remete a um importante paradigma na história da crítica decolonial, a aproximação entre sujeito e objeto diluindo os limites entre autor e obra.



Figura 1 - Denilson Baniwa. Sem título, 2019.

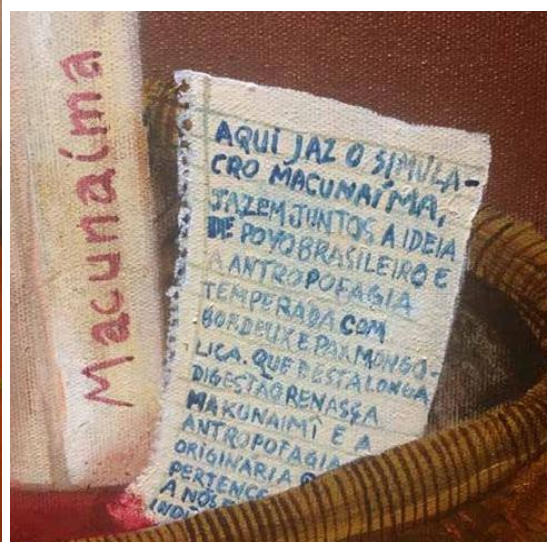


Figura 2 - Detalhe - figura 1.

Baniwa chama atenção para uma abordagem que ultrapasse conceitos e nos coloque frente a uma manifestação artística (re)antropofágica, ambientando-nos em um campo epistêmico de negociações para percorrer o presente. Com isso, nos convida a uma desconstrução do programa moderno e da narrativa de uma história linear¹², a qual insiste em desconsiderar as inúmeras perspectivas que coexistem na trama histórica.

Em outra proposição, por meio da performance, Denilson Baniwa cria um paralelo semântico entre a compreensão da função do artista para a arte no Brasil e desta última para sua cultura, por meio da imagem de uma onça pintada, a qual ele próprio encarna para intervir em espaços de arte hegemônicos, como em *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*.



Figura 3 - Denilson Baniwa. Registro da performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min, 17 nov. 2018.

Para Baniwa, a função social do artista estaria para as sociedades ocidentalizadas, como o pajé está para a cosmovisão de seu povo, um veículo de transmissão de saberes e compreensão de dimensões mais profundas que coabitam a realidade (BANIWA, 2017). Segundo Clarissa Diniz, a manifestação do Pajé Yawareté, na 33ª Bienal de São Paulo “adverte-nos das violências sofridas por aqueles que não pertencem aos códigos

¹² Na sequência, esse é outro elemento citado por Hall, “a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. [...] Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história”. (HALL, 2006, p. 53).

epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte” (2018, p. 262).

Na conjuntura pós-colonial das ciências humanas, a história da arte, enquanto mais uma das disciplinas que nasceu no ocidente, necessita de reivindicações como essa para traçar um esboço de reconfigurações do campo, atendendo às demandas historiográficas pela multiplicidade de narrativas. *Pajé-Onça*, enquanto um dispositivo performático, faz-nos revisitar a história da arte ocidental, a começar pelo nome que pode ser entendido como uma categoria para a análise da obra de Baniwa, já que é um dado simbólico que diz respeito a sua cultura¹³. Porém é importante ressaltar que o *Pajé-Onça* necessariamente passou por uma *tradução* e, como em toda tradução, tornar equivalente pode desviar o entendimento pretendido, ou pelo menos exato.

A tradução está intimamente relacionada à apreensão e reconstrução de sentido entre formas culturais. Esse intercâmbio estabelece um vínculo simbólico em que o tradutor, nesse caso o artista, busca por uma estrutura comum do acontecimento (palavra/conceito, imagem/símbolo) com o objetivo de transmitir determinado(s) código(s). No entanto, apesar de acessar (minimamente) dois repertórios culturais e converter os signos, o tradutor geralmente esbarra em um limite manifestado pela impossibilidade de equivalência plena entre sistemas de significado (ANJOS, 2005). A performance enquanto linguagem revela uma das ferramentas de negociação do *Pajé-Onça* que se vincula a espaços institucionais de arte. Outra forma de aparição desse símbolo, na obra de Baniwa, está no grafite e no lambe lambe, por meio desses suportes a intervenção artística adentra espaços urbanos e universitários. A incorporação dessas linguagens viabiliza a apreensão de outras camadas políticas e subjetivas do trabalho, ampliando a *zona de contato*¹⁴ com a cultura ameríndia Baniwa e consequentemente recursos de tradução, evitando que artistas não-ocidentais sejam reduzidos a categorias generalizantes como *Magiciens de La Terre* (Mágicos da Terra).

Além de intervir criticamente no estereótipo cultural estabelecido no imaginário social, a ação performática ainda adentra o território discursivo acerca da arte e da história da arte como pilares excludentes da modernidade. Ao erguer o livro *Uma breve história da arte*, o manifesto do *Pajé-Onça* adentra a 33^o *Bienal de São Paulo*, propondo a abertura do espaço da

¹³ Uma das matérias do site do programa *Povos Indígenas no Brasil* cita um trecho em que o antropólogo Robin Wright relata: "O pajé-onça é o estágio mais avançado que existe. Para um xamã chegar a esse nível, ele demora, em média, dez anos". Além disso a matéria atenta para o epistemicídio ligado à entidade cultural do pajé-onça na cultura Baniwa como dado da colonização e das incursões missionárias. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Not%c3%adcias?id=85416>>. Acesso em: 30 de mar. de 2020.

¹⁴ Conceito cunhado por Mary Louise Pratt que diz respeito ao espaço onde culturas se relacionam (geralmente de forma assimétrica).

bienal às narrativas recalçadas, uma voz insurgente das muitas que foram desconsideradas pelo projeto curatorial do evento (DINIZ, 2018):

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem indígena nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
 Isso é o índio?
 Aquilo é o índio?
 É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro?
 Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
 Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca.
 Roubo, roubo.
 Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.
 Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
 Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!
 (BANIWA, 2018a).

Nesse sentido, a dimensão crítica proposta por Baniwa no interior da disciplina tem suas bases na ruptura com uma noção eurocêntrica da história da arte e da arte. Mas, considerando-se o museu como “maior edifício” da modernidade e a história da arte como “disciplina-chave” (PEDROSA, 2014, p. 25), constructos próprios da lógica colonial, onde se pode operar o sentido decolonial da mesma? De acordo com a recente produção de gestos e imagens na obra de Denilson Baniwa, a pista para que a história da arte, enquanto uma disciplina ocidental, esteja aliada às proposições da movimentação política e teórica em torno da descolonização, sem que isso represente necessariamente um paradoxo, pode estar na noção de identidade cultural.

1.2. Os estudos culturais no cemitério da história da arte ocidental

Partindo da premissa de que cada vez mais a história da arte tem sido discutida à luz da história cultural (BURKE, 2008), que por via das imagens constitui o campo da cultura visual, o interesse por uma rearticulação de(s)colonial da disciplina pode implicar em um diálogo com os estudos culturais. O hibridismo enquanto fenômeno cultural ampliado pelo processo da globalização (BURKE, 2003) tem sido extensamente discutido no âmbito dos estudos culturais, já que afeta diretamente a noção moderna da identidade (HALL, 2003). A expansão desse campo de estudos na década de 1980, tendo em vista sua fundação britânica nos anos 50, está diretamente associada ao debate pós-colonial, em que fenômenos como a

globalização e as identidades são levados em consideração para tomada de uma posição crítica em relação aos mecanismos coloniais (BALLESTRIN, 2013).

O debate, que fecundou os estudos culturais foi institucionalmente fundado por Richard Hoggart, no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, e não tinha por objetivo configurar uma nova disciplina, mas a articulação de diversas disciplinas, que na contemporaneidade apresentam suas insuficiências (ESCOSTEGUY, 2010). O campo dos estudos culturais conjuga, portanto, saberes de diversos campos em uma teia interdisciplinar. Stuart Hall foi um dos diretores do Centro de Estudos Culturais (1968-1979) e durante esse período:

Incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de “aglutinador” em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um “catalizador” de inúmeros projetos coletivos. Tem uma abundante produção de artigos, sendo que sua reflexão faz parte da maioria das coletâneas mais importantes sobre estudos culturais, sejam eles publicados pelo próprio Centro ou não. (ESCOSTEGUY, 2010, p.29).

Uma das principais chaves dos estudos culturais está, para Hall, na transformação do conceito de cultura: de uma essência pura e imutável, na qual os sujeitos extraem os conteúdos simbólicos, para um espaço de afetação perpétuo, ou seja, um corpo vivo em constante mutação, o que, para Nestor Garcia Canclini, constitui os *processos de hibridação*, conceito chave em sua obra¹⁵.

O antropólogo argentino defende que “a constituição da figura do latino-americano, isto é sua identidade, pode apresentar sua cara na cultura visual” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 117), o que “abrange os diversos sistemas de imagens” e seus sucessivos processos de hibridização. Assim como Canclini, Hall (2006, p. 71) argumenta que “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação”, para além disso, sua análise também está comprometida com a dimensão racial da representação e seu funcionamento político (HALL, 2016), fator o qual também nos atentamos.

Desse modo, considerando o atual interesse no que diz respeito à história das imagens, à cultura visual e aos modos de representação por parte dos estudos culturais, somado a uma perspectiva decolonial que considera a assimetria nas relações, abre-se o acesso a ferramentas de análise relevantes para os processos de hibridização das imagens. Entre artistas

¹⁵ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

estritamente vinculados à questão decolonial e ao repertório teórico da história da arte ainda existe uma lacuna, já que não se considera a complexidade do próprio conceito de identidade cultural e os índices de colonialidade do projeto de modernidade em sua inserção espaço-temporal.

As ideias de insuficiência e de esgotamento teórico do qual sofrem as disciplinas pertencentes às ciências humanas podem ser facilmente transpostas para nossa disciplina, como foi discutido pela historiografia ocidental da arte. Na famosa publicação *O fim da história da arte*, o historiador da arte Hans Belting, oriundo de uma formação humanística, ao trazer a questão da arte produzida por minorias globais, faz uma observação pertinente quanto à relação da história da arte com a própria representação que os grupos subalternizados recebem de si:

Nossos métodos de lidar com a arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. A assim chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte. Dito de outro modo, numa cultura tribal - sim, ousa dizê-lo - não existe *arte*, mas não porque ali as imagens não tenham forma artística. Elas apenas não surgiram com a intenção de ser arte, mas serviram à religião ou a rituais sociais, o que talvez é mais significativo do que fazer arte em nosso sentido. (BELTING, 2012, p. 124-125).

Contra essa afirmação poderíamos argumentar que o que outrora não surgiu a partir de uma conformação à ideia de arte, em culturas não ocidentais, necessita de uma reformulação que cerque a própria noção de cultura, notadamente limitada na concepção de Belting. De outra possibilidade de formulação desse conceito, busca-se em primeiro lugar o reconhecimento da hierarquia colonialista fundada pelo ocidente, que se autodetermina no topo do desenvolvimento cultural.

O reconhecimento da construção da identidade cultural do ocidente nos faz simpáticos ao caminho concebido pelos estudos culturais enquanto proposta decolonial, a qual poderíamos aplicar à história da arte. Consideremos, por exemplo, que categorias como arte e artista precisam considerar o inevitável processo de hibridação, já que a consolidação das mesmas enquanto um produto moderno (renascentista) foi sincrônico à invasão e à dominação colonial das “minorias” globais. A base dessa discussão pode remontar à dialética hegeliana e à sua “reciprocidade absoluta”, evidenciada por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, quando o reconhecimento discursivo depende exclusivamente do outro. Portanto, se partirmos da premissa de que a *arte* é exclusivamente um produto ocidental,

poderíamos automaticamente afirmar que o discurso de diferenciação¹⁶, que toma como referência o outro não-ocidental para a construção de si, torna esse produto que é a *arte* inevitavelmente permeado pelo outro do ocidente.

O argumento de Belting, de que a “velha” história da arte se apresenta insuficiente, no que diz respeito às disposições globais da produção, circulação e escrita da arte, é simplista na medida em que considera a disciplina enquanto um produto cultural exclusivamente ocidental, que não passou significativas transformações conceituais e metodológicas ao longo de toda a modernidade¹⁷. Precisariamos considerar que talvez a possibilidade de múltiplos enquadramentos ao longo da história já fosse um dado latente, porém ignorado pela ânsia da historiografia ocidental por uma *história única*¹⁸, a história da *arte* com começo, meio e fim.

1.3. Reformulação de(s)colonial reantropofágica: uma possibilidade

Apesar de remeter à ideia de cultura como um *continuum* e amplificar essa realidade através da produção de imagens, a imagem híbrida pode legitimar um modo de olhar que estimula um lugar-comum. Segundo o historiador cultural Peter Burke, ao se discutir artefatos híbridos, tais como imagens, devemos levar em consideração: os esquemas culturais que estruturam a percepção, reforçando “um estado de coisas característico de uma determinada cultura” (2003, p. 26), e os graus de semelhança ou diferença da função que desempenha uma representação.

A obra *Curumim, guardador de memórias* reivindica uma compreensão da identidade cultural, escapando ao fetiche colonial que inviabiliza o diálogo entre as culturas indígenas e nossas práticas culturais ocidentalizadas. Em uma releitura da capa da Revista Time, em que Steve Jobs é fotografado com o Macintosh (computador pessoal lançado em 1984), Baniwa pinta um jovem indígena que, assim como Jobs, está de pernas cruzadas, onde apoia o dispositivo. Diferente da capa da revista, o cenário apresenta dois elementos que fazem com que essa imagem aconteça a partir de um processo de hibridação: o cesto trançado, de um lado, e, de outro, o chocalho.

¹⁶ Um dos pilares da civilização ocidental já que a enunciação do “outro” passa a fundamentar a produção de conhecimento a partir das pequenas diferenças observadas no encontro com povos e culturas que têm suas práticas inferiorizadas. Esse fenômeno é nomeado pela antropologia como etnocentrismo, quando uma determinada cultura é julgada sob os termos de quem a observa a partir de sua própria cultura.

¹⁷ Considerando seus primórdios no renascimento, com Giorgio Vasari.

¹⁸ Ngozi Adichie, C. The Danger of a Single Story, TEDGlobal, 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em: 1º de abr. de 2020.

A atmosfera cosmológica do curumim, pintada por Baniwa, contrasta com a assepsia minimalista no cenário ocupado por Steve Jobs, essa contraposição marca a existência de uma outra instância da comunicação/transmissão de saberes que esse *guardador de memórias* precisa acessar, e que não estaria limitada ao dispositivo técnico. Sobre o fundo terroso, o jovem de pele avermelhada se destaca carregando o computador que parece funcionar como um portal em suas mãos. A tarefa reservada ao curumim lança esperança sobre a preservação de saberes culturais possíveis pelo domínio da técnica aliada à ancestralidade.



Figura 4 - Denilson Baniwa. *Curumim, guardador de memórias*. Acrílica sobre tecido, 2018.

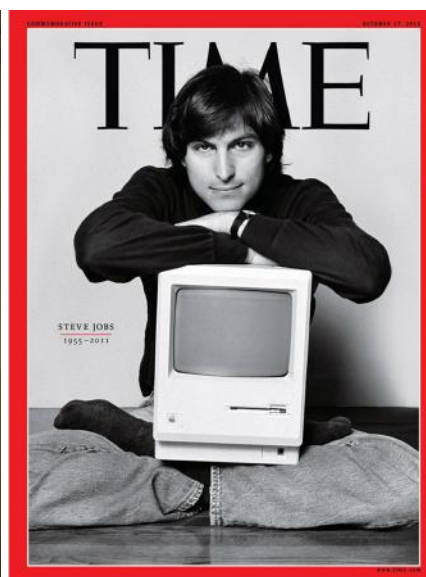


Figura 5 - Revista Time, vol. 178, nº 15, outubro de 2011.

O artista encara o uso de dispositivos tecnológicos como ferramenta necessária para a sobrevivência dos saberes de seu povo. Defende, portanto, a interação entre os recursos culturais como maneira de proteger sua própria cultura. Essa situação nos remete à abordagem psicanalítica da diferença: se por um lado ela auxilia na produção de significados, por outro, ela pode investir em limitações que tendem a reproduzir desigualdades de poder (HALL, 2016). O *curumim* pode tanto romper quanto reforçar determinado acesso simbólico da representação de um integrante de uma cultura ameríndia, como nesse caso a do povo Baniwa. Apesar disso, é a partir de uma afirmação previamente estabelecida, como os elementos artesanais, que a imagem pode propor uma ruptura, disputando noções de pertencimento cultural.

A instalação *Primeira Missa no Brasil* (2019) ressignifica a pintura histórica, do artista acadêmico Victor Meirelles (1860), de mesmo nome. Denilson Baniwa põe a cruz em

evidência, mas dessa vez ela não está rodeada por indígenas como na obra de Meirelles e sim por uma mercadoria, o açúcar. A cruz, um dos símbolos de maior expressão do poder colonial e do empreendimento cristão nas Américas, é deslocada para 2019 com manchas vermelhas que sugerem o vínculo entre esse símbolo e todo sangue indígena derramado. O açúcar, como base da economia nos primeiros séculos da colonização movimentou o trabalho escravo e o consequentemente o genocídio indígena. Na obra de Victor Meirelles, os indígenas em torno da cruz são representados de forma cordial, imagem que viria a ser reforçada posteriormente pelo discurso nacionalista como “o bom selvagem”, as embalagens de açúcar Guarani, que sustentam a cruz, contudo refutam os termos desta construção histórica da imagem dos povos indígenas durante o processo de colonização.

O vermelho que se inicia no centro da en(cruz)ilhada escorre na vertical até as embalagens de açúcar e chegam até a inscrição *hashtag eu sou guarani kaiowá*, circunscrição de mais uma camada existente no processo de identificação do artista. Se por um lado os povos indígenas são múltiplos e não devem ser enquadrados em uma única categoria generalizante, por outro lado a lógica colonial produz violências semelhantes aos diferentes grupos indígenas criando uma pauta comum entre eles e unindo-os na luta pela vida, social e cultural. Os ataques sofridos pelos guarani kaiowá no Mato Grosso do Sul se dão principalmente pela não demarcação (e fiscalização) do território enquanto território indígena pelas autoridades governamentais, devido a isso a terra passa a ser disputada com fazendeiros locais ou assassinos (de aluguel) contratados pelo agronegócio, principais responsáveis pelos assassinatos desse povo. A associação logarítmica promovida pela *hashtag*, mecanismo global no fluxo de informação, proporcionou visibilidade à persistência colonial na situação vivida pelos guarani kaiowá, na campanha organizada pelos membros da Rádio Yandê. Interferindo em um significado existente para estimular um novo significado, o artista realiza uma *transcodificação*¹⁹ (HALL, 2016), uma importante estratégia política que subverte os estereótipos projetados sobre o Outro.

¹⁹ Na década de 60 foi um estratégia fundamental no interior dos movimentos antirracistas, um exemplo dessa manifestação na linguagem está no slogan *Black is Beautiful*.



Figura 6 - Denilson Baniwa. Primeira Missa no Brasil. Instalação no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2019.



Figura 7 - Detalhe - figura 6.

Na gravura *Caboclo (índio civilizado)* de 1834, de Jean-Baptiste Debret, o manejo da flecha em direção ao céu, pela figura central, pouco comum ao olhar ocidental, demonstra o uso de uma avançada tecnologia de caça, em que todo o corpo participa da estiragem da flecha promovendo longo alcance da mesma. A intervenção digital de Denilson Baniwa, sobre essa gravura, com o logotipo da Rádio Yandê sugere a inserção do veículo de comunicação online como força propulsora das vozes indígenas em um mundo globalizado, uma forma de afirmação política da identidade. O preenchimento cromático da gravura feito em contraste com o ícone de conexão wireless cria uma inflexão no imaginário social comum que tende a fixar certos elementos sobre a representação “indígena”²⁰. O diálogo visual proposto pelo artista nos coloca diante da história da arte indígena no Brasil²¹ e das questões que envolvem a noção de identidade cultural através de uma lógica decolonial.

²⁰ Entre aspas, pois configura uma generalização dos muitos povos ameríndios existentes. Uma situação comum, é a caracterização de crianças com pinturas corporais à guache, cocares de papel e arco e flecha de brinquedo nas escolas no dia 19 de abril em comemoração ao dia do índio.

²¹ Por *história da arte indígena no Brasil* referimo-nos de modo a generalizar tanto a abordagem historiográfica acerca da arte produzida por populações indígenas - bibliografia clássica do assunto - , quanto as imagens mais recorrentes na construção do imaginário da personagem indígena na história do Brasil - por artistas viajantes e artistas da academia.

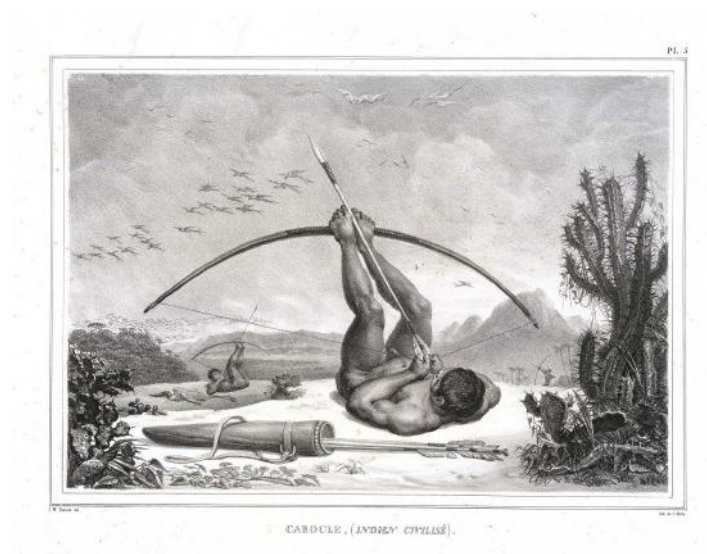


Figura 8 - Jean-Baptiste Debret. Caboclo, (Índio civilizado). Gravura do livro “Viagem pitoresca ao Brasil”, 1834.



Figura 9 - Logotipo da rádio Yandê. Fonte: <<https://radioyande.com/>>



Figura 10 - Denilson Baniwa. Arqueiro Digital, 2017.

A prática dos artistas viajantes remonta às expedições do naturalista Alexander von Humboldt, responsável por nomear 6300 espécies de plantas em um tratado denominado *Kosmos*, publicado entre 1845 e 1862. Humboldt pode ser citado como um dos maiores ativistas do iluminismo, devido a essa vasta produção acerca da paisagem geográfica das viagens feitas pelo continente americano, entre 1799 e 1804. O projeto de Humboldt direciona uma elaboração estética pautada no distanciamento entre homem e natureza enquanto sujeito e objeto. Essa separação não só fundou um posicionamento analítico e documental perante a natureza como também inspirou a espetacularização do outro não-europeu.

A herança iconográfica das pranchas botânicas serviu abundantemente aos interesses imperialistas de mapeamento territorial da flora. Posteriormente, esse modelo de representação viria a ser usado com povos indígenas e africanos em uma categoria conhecida como “tipos humanos”, que incluía a própria paisagem cultural. Esse formato foi explorado no Brasil principalmente nas ilustrações e gravuras de Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret. Ao aspecto epistemológico do ocidente que diz respeito à separação entre homem e natureza, podemos destacar dois pontos relevantes do argumento iluminista: a razão como distintivo racial do homem branco europeu em relação aos demais povos e a natureza como um recurso disponível ao uso dessa razão, tendo como um de seus desdobramentos a modernidade que não existiria sem a colonialidade (MIGNOLO, 2017). Colonialidade é um conceito desenvolvido pelo sociólogo Aníbal Quijano e rediscutido por Walter Mignolo (2017, p. 2), que “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte embora minimizada”. Segundo Mignolo (2017), existe um entrelaçamento histórico intrínseco entre a colonialidade e a modernidade, enquanto eventos simultâneos. Outro desdobramento possível, nessa perspectiva que considera o colonialismo presente na constituição do projeto de modernidade, está na concepção da narrativa nacionalista.

Partindo da noção de que as culturas nacionais representam *comunidades imaginadas*²², cinco elementos, segundo Hall, são responsáveis por costurar a narrativa da cultura nacional, são eles: (1) a narrativa que circula nas histórias (literatura, mídia, cultura popular, entre outras fontes); (2) a ênfase dada às origens e à continuidade histórica; (3) a tradição como recurso discursivo; (4) um mito fundacional; (5) a ideia de um povo puro, original (HALL,

²² Conceito desenvolvido por Benedict Anderson, observando o desenvolvimento do conceito de nação enquanto fenômeno moderno.

2006). Nesse sentido, concluímos que o discurso nacionalista está diretamente ligado à modernidade e à colonialidade, que sob uma categoria homogeneizadora criou uma narrativa acerca do Brasil. Esse foi um dos mecanismos responsáveis pela construção da fantasia colonial de que culturas ameríndias e africanas são culturas puras (primitivas) e homogêneas, inserindo-as assim no (in)consciente histórico forjado da cultura “brasileira”.

1.4. Decodificando a colonialidade

Concluímos esse capítulo com a observação de um fenômeno que demonstra sintomas da colonialidade na cultura visual. No vasto horizonte da cultura visual, a propaganda (imagens repetidas pelas mídias de massa) veiculou de maneira eficaz estereótipos raciais, como abordado por Frantz Fanon e Stuart Hall acerca da imagem do negro. A estereotipagem, enquanto um “elemento-chave do exercício de violência simbólica” (HALL, 2016, p. 193), tem o poder de essencializar e reduzir os sujeitos à representação, um jogo mediado pelo sistema de construção da alteridade. Nesse sentido, por exemplo, Fanon denuncia, em *Pele negra, máscaras brancas*, a figura publicitária do *y’a bon banania* e a migração dessa representação bestial do negro para a indústria cinematográfica; e Stuart Hall, em *Cultura e Representação*, nos mostra os anúncios do sabão *Pears* do século XIX, que atribuem sujeira à pele negra, indicando o sabão como uma solução de purificação e o homem branco como portador da tarefa de “civilizar” os não-brancos. Sabemos que é significativa a importância que essas imagens tiveram na construção dos estereótipos raciais, já que atingiram uma parcela significativa da população, por serem veiculadas em larga escala nos bens de consumo.

O modelo explicativo do processo comunicativo concebido por Hall em *Codificação/Decodificação* aponta para uma relação entre a produção e a recepção da mensagem, porém a mensagem “desemboca na estrutura das práticas sociais pela via da decodificação” (HALL, 2003, p.390).



Figura 11 e 12- Anúncios do sabão Pears, século XIX.

Aqui, na América Latina²³, consumimos também outra espécie de representação do mesmo gênero. Sob a forma de comercialização do genocídio indígena, diversas marcas e instituições privadas adotam nomes indígenas como: aimará, anhanguera, bororó, caiçara, guanabara, guarani, itaú, jussara, minuano, peroba, tupi, tupiniquim, entre outros. A instalação *Produtos do genocídio*, do artista Paulo Nazareth, evidencia alguns desses nomes em embalagens reunidas pelo artista de produtos e logotipos que carregam nomes de origem indígena, realizando uma operação que decodifica um vínculo com a memória colonial. No contexto da história da arte contemporânea, a obra de Paulo Nazareth se vale da ruptura conceitual promovida pela *Brillo Box* de Andy Warhol; contudo, sobreexcede o debate filosófico relativo ao conceito de arte, para acessar outra camada de significado desse conteúdo, presente em nosso repertório visual cotidiano, despertando nessas aparições pistas para as narrativas recalcadas e violências epistêmicas às quais os povos indígenas são continuamente sujeitos.

A expansão do movimento da Pop Art na década de 1960, em suas apropriações de produtos da cultura de massa, diluiu as equivocadas distinções de “alta e baixa” cultura. As caixas feitas de compensado de madeira de Warhol apesar de levemente diferentes das embalagens comercializadas, eram análogas (DANTO, 2015) e nesse sentido, autorais. Pretendemos destacar o carácter estético da beleza que já vinha entrando em crise desde o início do século XX e que com a *Brillo Box*, segundo Arthur Danto, se acentuou e precisou inaugurar uma nova postura filosófica perante ao objeto de arte e a própria história da arte. A

²³ Território que era nomeado como *Abya Yala* pelo povo Kuna Yala, povo ameríndio que habitava o que hoje corresponde à costa caribenha do Panamá, no centro do continente.

instauração e sedimentação dessa problemática que questiona a estética kantiana, a qual interage diretamente com a *sensação do belo* (MIGNOLO, 2011), será para Walter Mignolo a operação cognitiva a ser revertida pela arte no interior dos processos decoloniais. Essa conversão significa para o autor a reconstrução da estética em sua origem grega, a *aesthesis*, que estaria ligada a sensação em múltiplas acepções e não somente a beleza. Dentro desse encaixe entre Pop Art e Aiestheis Decolonial, podemos reconhecer em *Produtos do genocídio* um atravessamento colonial da sociedade de consumo, produtos comercializados sob signo da violência e da exploração dos nomes que carregam.

Segundo Walter Benjamin (2009), o colecionador é dotado de um “instinto tátil” que ao configurar os objetos sobre um esquema integra-os sobre uma outra consciência. Para Paulo Nazareth esse instinto promove um arranjo que tem como critério invadir a lógica colonial presente em mercadorias transitórias. Os panfletos na parede mostram que para além de produtos, seria possível uma enciclopédia de serviços. A organização em série dos escudos de times de futebol com nomes indígenas rearticula a noção popularizada de identidade nacional no Brasil. O futebol enquanto um dos símbolos construídos sobre essa identidade, no melhor sentido da nação enquanto uma comunidade imaginada, como sugere Benedict Anderson (2008), tem sua imaginação redirecionada aos povos originários, nessa seção da obra *Produtos do genocídio*. O encontro com esse inventário de Paulo Nazareth, de marcas, produtos, serviços, eventos, entre outros, sobretudo instrui nosso olhar ao mediar experiência da presença colonial em pequenos episódios do cotidiano e podemos, como o pensador Ailton Krenak, chegar a constatar que:

A colonialidade está tão impregnada em nós quanto a poluição do ar; está impregnada desde o olhar que temos sobre o mundo, sobre a paisagem, a vida. A arquitetura das nossas cidades, a estética do mundo que nós compartilhamos é colonial e colonialista e ela reproduz, ela dá metástase. (KRENAK, 2020).



Figura 13 - Paulo Nazareth. *Produtos do genocídio (panfletos)*, 2016.



Figura 14 - Paulo Nazareth. *Produtos do genocídio (objetos)*, 2016.



Figura 15 - *Produtos do genocídio em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 2016.

Outra instalação, sob a forma de inventário, que demonstra forte conexão com o percurso crítico de Paulo Nazareth e sua experiência com a arte, é *Santos de minha mãe*. O conjunto foi exposto na 55ª Bienal de Veneza, a aquisição dos produtos, feita durante viagens pela América Latina, foi baseada em nomes dos santos de devoção da mãe do artista. Apesar de retirados de seu contexto utilitário, os objetos com nomes de santos foram dispostos no chão, agrupados por funções comuns. Como é possível ver na imagem abaixo, as bebidas estão concentradas perto da parede, enquanto as velas estão mais a frente à direita. O espaço expositivo reservado ao artista na bienal tinha um aspecto precário, as paredes inacabadas e a ausência de mobiliário expositivo instigam a reflexão acerca da fragilidade nossos circuitos de arte em disputa com os do colonizador.

Esse pensamento se desdobra na mediação feita pela cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, indígenas guarani kaiowás, que a convite de Paulo Nazareth contaram histórias do genocídio ameríndio promovido pela colonização. Essa comunicação também

contou com o vídeo “Aprender rezar Guarani e Kaiowá para o mundo não acabar”, produzido pelo artista. Paralelamente à bienal italiana, ocorria a bienal Veneza/Neves, promovida por Paulo Nazareth no bairro Veneza na periferia da cidade de Ribeirão das Neves em Minas Gerais, estimulando outro roteiro de circulação de suas práticas artísticas.



Figura 16 - Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação em exposição na 55ª Bienal de Veneza, 2013.

A participação de Genito e Valdomiro na 55ª Bienal de Veneza demonstra uma das alianças feitas por Paulo Nazareth com outros afetados pela colonização. A reza Guarani Kaiowá se funde aos santos de sua mãe (de origem cristã), apontando para uma dupla consciência religiosa, em um território sagrado híbrido próprio para direcionar a mensagem da persistência do genocídio dos povos colonizados. Contudo, a reza assim como os santos revelam que o processo de identificação vivido por Paulo Nazareth extrapola categorias recorrentes na compreensão de si enquanto um sujeito racializado e como portador de uma identidade estática. O artista também atenta para a história ameríndia como descendente (não aldeado) do povo krenak articulando identidades políticas estrategicamente em função da ruptura de antigas relações de poder forjadas pelo legado do imperialismo europeu.



Figura 17 - Veneza Guarani. Registro de Genito Gomes e Valdomiro Flores na ativação da instalação na 55ª Bienal de Veneza, 2013.

O pacto do artista também é permeado por uma lógica que recorre a outras narrativas, em suas andanças ele constrói uma cartografia afetiva do Sul (*Ásias, Áfricas e Américas*) promovendo o encontro como uma experiência coletiva de comunicação, para além do encontro interpessoal calcado na dominação extrativista e antropologizante dos saberes (KRENAK, 2020) daqueles silenciados pela macro narrativa histórica.

Denilson Baniwa e Paulo Nazareth trazem a tona questões como: o silenciamento do genocídio das populações indígenas, os efeitos do neoliberalismo na relação de contextos locais com o fenômeno da globalização, as sutilezas do colonialismo e o problemático conceito de nação. Um repertório que nos fornece ferramentas para articular a opção decolonial à história da arte brasileira, levando em consideração que a formulação dos significados na cultura são forças em perpétuo movimento. Com isso, elencamos obras que traçam possíveis rotas para o imperativo revisionista contido nas práticas artísticas contemporâneas, atentando neste primeiro capítulo, principalmente às histórias indígenas que nos constituem e que são vias de acesso ao Brasil como Abya Yala.

2. O sujeito racializado

Paulo Nazareth, filho de Manuel Miguel da Silva e Ana Gonçalves da Silva, é um artista que expõe processos de identificação forjados e espontâneos, dados pelo marco

colonial. O genocídio das populações africanas e indígenas não tem como consequência somente o extermínio físico. Esse processo também envolve saberes ancestrais, que em muitas famílias foram apagados ou marginalizados em prol de perspectivas ocidentalizadas. Histórias sobre as avós das avós ou dos avôs dos avôs podem revelar bastante sobre como o regime colonial acontece na prática, favorecendo um ponto de partida para que compreendamos as complexas *histórias* da constituição do que hoje é desenhado e nomeado como Brasil e América Latina.

Como o próprio artista ressalta, seus ascendentes luso-italianos, por parte de pai, não foram esquecidos; por outro lado, a parcela africana e indígena de sua árvore genealógica não recebeu a mesma atenção com o passar das gerações. Em um de seus panfletos comenta a destruição da memória do povo negro nas Américas e invoca sua história familiar como evidência desse apagamento. As políticas de incentivo à vinda de imigrantes italianos e de outros países europeus para o Brasil por parte do Estado constituíram parte da crença da miscigenação como redenção civilizatória para o enorme contingente populacional negro (SCHWARCZ, 2012).

Ao longo de suas caminhadas pelo mundo, Paulo Nazareth usa seu fenótipo mestiço como uma provocação, pondo em jogo a solidez da identidade racial como um sistema de classificação coeso. No entanto, em qualquer espaço que esteja inserido, faz questão de enunciar a racialização do seu corpo.

Com essa história de ser mestiço e viajar por América, mudo de cor todos os dias... em casa as gavetas não estão tão definidas, mas seguindo mais ao norte tudo é bem arrumado, há o bairro dos negros, dos árabes, dos chicanos e outros tantos. Tem dia que sou niger/preto/negro, mas não posso mudar de cor, tem dia que sou árabe, paquistanês, índio e outros tantos adjetivos que podem mudar de acordo com os olhos do outro e as palavras de minha boca. Seja como for, às vezes nos Estados Unidos da América, quando eu entro em lojas de ‘brancos’ todos ficam com medo, incluindo eu. (NAZARETH, 2012 apud MELENDI, 2012).

No ano de 2008, em Jacarta na capital da Indonésia, o artista posicionou-se na Merdeka Square, espaço público com intenso fluxo de pedestres, vestindo uma placa com os seguintes dizeres, em inglês e em indonésio: “Autêntico Mestiço Ancestral: Sou um homem exótico a seus olhos? Tire uma foto de mim. Cem rúpias”. Ao cobrar um pedágio por sua imagem, paradoxalmente elaborada como “autêntica, mestiça e ancestral”, o artista se apropria da exotização do corpo mestiço, que mesmo na condição de estrangeiro em uma terra desconhecida é situado como o Outro.



Figura 18 - Paulo Nazareth. Autêntico Mestiço Ancestral. Registro fotográfico, 2008.

Por onde Paulo Nazareth caminha, sua condição política subalterna encarnada,²⁴ assim como dada por meio de sua trajetória de vida, é exposta sob o signo da decolonialidade. Suas emblemáticas caminhadas-residências por grandes e pequenas cidades, pequenos povoados e zonas rurais, marcam um reposicionamento epistêmico perante as ficções universais fundadas para justificar a colonização dos povos não-europeus, que no discurso colonialista assumiram o lugar de selvagens. Historicamente privados da ideia de civilização, os povos não-brancos foram construídos como bárbaros e, por um dever moral do Ocidente, detentor da ciência, da razão e dos bons costumes, deveriam ser condicionados a sua tutela (CÉSAIRE, 1978).

Rasurando este lugar estabelecido pela narrativa hegemônica, Paulo Nazareth se movimenta no mundo em direção às histórias recalçadas e nesses encontros se refaz diante das possibilidades de assimilação de sua imagem como homem mestiço. Essa configuração cerca sua experiência diante das diferentes paisagens culturais, mas seja na Ásia, nos Estados Unidos, na América Latina ou em África, o embate social enquanto sujeito racializado é matéria privilegiada de trabalho, assim como as questões que giram em torno da territorialidade de corpos-ruptura, como o seu.

²⁴ Considerando Paulo Nazareth como corpo artístico, esculpido por Paulo Sérgio da Silva, que habita múltiplos sentidos, a palavra encarnada aqui faz referência à técnica de policromagem da imaginária barroca.

2.1. Paulo Nazareth e o exercício da Amefricanidade

A descolonização promovida pela arte de Paulo Nazareth tem direta ligação com a descolonização de seu próprio ser. Não poderia ser diferente, pois recordando o que disse Frantz Fanon,

A descolonização não passa nunca despercebida, dado que afecta o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma os espectadores esmagados pela falta do essencial em atores privilegiados, amarrados de maneira quase grandiosa pelo correr da História. Introduz no ser um ritmo próprio, provocado pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é realmente a criação de homens novos. Mas esta criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma força sobrenatural: a “coisa” colonizada converte-se, no homem, no próprio processo pelo qual ele se liberta (FANON, p. 31, 1961).

Não poderia ser diferente ao mencionar a mestiçagem. Em sua produção o significado de ser mestiço assume um caráter descolonizador, a busca por origem é convertida em criação. O artista que nasceu em Minas Gerais, na região indígena e quilombola de Santo Antônio da Figueiras, em Governador Valadares, no ano de 1977, não se preocupa em fixar sua identidade racial; ao contrário, ele investiga as identificações impermanentes que habita enquanto mestiço. O seu movimento se aproxima da perspectiva de Toni Morrison, quando a escritora diz que: “Raça é a última informação confiável que se pode obter sobre alguma pessoa. É informação real, mas fala de algo próximo do nada” (MORRISON, 1993 apud SCHWARCZ, 2012, p. 33).

Seu corpo adquire múltiplos repertórios políticos, os quais se manifestam em intrincadas relações micropoliticamente tecidas nos territórios que percorre. Seu fenótipo miscigenado é acionado como dispositivo relacional, dando outro sentido à leitura histórica do fenômeno da mestiçagem. Em suas operações, a mestiçagem rompe com o mito de uma identidade legitimamente brasileira, enquanto uma *especificidade oficialmente nacional* ou o discurso que costuma caracterizar o fenômeno como uma *condição passageira* (SCHWARCZ, 2012). A fragmentação de sua identidade racial é exposta, contrariando o desejo de embranquecer promovido pelo *racismo por denegação* (GONZALEZ, 1988b).

O *racismo por denegação*, ao qual Lélia Gonzalez se refere, é um fenômeno típico dos países colonizados por Portugal e Espanha. Essa modalidade de racismo, segundo a autora, seria mais sofisticada que a que opera em sociedades de colonização anglo-saxônica, germânica ou holandesa, já que nessas sociedades a miscigenação racial não é sinônimo de decomposição da identidade racial negra, pois “negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros” (GONZALEZ, 1988b, p. 72). Esse modelo de racismo estratificado gera uma

segregação explícita entre os grupos, o que acaba por reforçar o pertencimento a uma comunidade, fortalecendo-a politicamente. Nesse sentido, as comunidades se desenvolvem com uma “consciência objetiva desse racismo”, permitindo a união necessária para lutar contra a opressão. Vale pontuar que Lélia Gonzalez escreve não só a partir de estudos, mas, sobretudo, a partir de sua experiência intelectual engajada no Movimento Negro Unificado, que a fez perceber os avanços políticos e culturais em sociedades nas quais o racismo se manifesta abertamente, como nos Estados Unidos.

Para compreender o tipo específico de racismo estruturante da colonização luso-espanhola, Lélia recorre à formação histórica da região, destacando a invasão e conquista da Península Ibérica pelos mouros, em 711, denominada por eles como Al-Andalus. A interação entre portugueses — bem como espanhóis —, mouros e árabes (oriundos da África Ocidental) promoveu nesses países “uma sólida experiência quanto aos processos mais eficazes de articulação das relações raciais” (GONZALEZ, 1988b, p. 73). No funcionamento de classificação racial e sexual hierárquica e das técnicas do sistema jurídico-administrativo que sustenta a superioridade dos brancos não é necessário o regime de *apartheid* para o controle social e a manutenção das desigualdades.

Na série intitulada *Projecto: cara de índio*, Paulo Nazareth, enquanto sujeito mestiço, expõe sua imagem em relação à de ameríndios ou descendentes de etnias ameríndias que vivem no contexto urbano. Por meio de retratos em preto e branco e coloridos, ele registra os encontros, ao longo de suas viagens pela América Latina. Como insere na descrição do panfleto, essas viagens visam “comparar a cara mestiça à cara do outro”. Esse enunciado revela o caráter investigativo e auto-etnográfico do procedimento que o artista realiza, ao encarar a si próprio diante de outros sujeitos invisibilizados. O outro é o mesmo, uma possibilidade de compreensão de si em um gesto cartográfico “do extremo sul ao extremo norte do planeta”, como descreve no projeto.

O nome artístico de Paulo Sérgio da Silva é uma referência a sua avó materna Nazareth, descendente indígena da etnia borum/krenak, que por sua vez descende dos aimorés. Nazareth Cassiano de Jesus, foi enviada para o Hospital Psiquiátrico de Barbacena, onde recebeu um número de identificação e perdeu o contato com a família. Segundo o artista, consta nos registros que sua avó teria ficado no hospital durante vinte anos, até pouco antes da instauração do regime militar no Brasil, em 1964, momento em que práticas de higienismo social, como esta, se acentuaram.



Figura 19 - Paulo Nazareth. *Projecto: Cara de Índio*. Panfleto, 2007.

A imagem acima é a mais divulgada da série *Projecto: cara de índio*. Nela Paulo Nazareth posiciona-se ao lado de Juan Pablo, identificado no cartaz como um indígena urbano da etnia Pataxó, registro realizado em Governador Valadares. À direita, na parte superior vemos uma pequena imagem que apresenta somente a face do artista e abaixo desta, outra imagem, com a face de Juan Pablo. O rosto participa da pesquisa visual como portador de um código fenotípico que só pode ser revelado por meio da comparação. A imagem opera um enfrentamento dos modos de representação dos povos indígenas, geralmente preenchidos por uma perspectiva etnocêntrica, na qual o discurso sobre a identidade indígena se reduz à expectativas criadas pelo imaginário colonial, que desconsidera os vínculos entre negros e indígenas (HOOKS, 2019). A imagem do rosto de Paulo Nazareth em relação à de Juan Pablo apresenta não somente semelhanças e diferenças fenotípicas, mas chama atenção para o reconhecimento de uma história em comum de resistência dos entrincheirados.

A miscigenação não aparece de forma saudosista, romanceada pela integração dos povos, como geralmente é dada a ver na ficção ocidental marcada pelo humanismo utópico²⁵,

²⁵Como aborda Aimé Césaire em “Discurso sobre o colonialismo” (1978), ao relatar o episódio em que uma professora francesa contempla duas alunas mestiças, investida de um sentimento de integração e na esperança do florescimento de uma humanidade mais igualitária. Contudo, esse afeto ocorre em uma via de mão única,

mas de modo a reconhecer o afastamento criado entre os sujeitos, induzindo um movimento de aproximação. Essa aproximação com membros de etnias indígenas, recorrente na obra de Paulo, é potencialmente decolonial, na medida em que busca outras perspectivas, como o artista afirmou em uma entrevista: “a gente tem a impressão que os indígenas saíram e foram para as cidades, mas o que acontece é que as cidades e as fazendas foram se sobrepondo às terras indígenas” (NAZARETH, 2018). Os questionamentos gerados em torno da narrativa oficial incidem sobre o conteúdo da conduta artística, assim como sobre a forma. Paulo Nazareth ficou conhecido principalmente por suas longas caminhadas pelo sul global, transportando a poeira nas rachaduras de seus pés, uma vez que como parte de sua conduta, calça chinelos de dedo²⁶, os quais em seu estado residual, terminada a viagem, se transmutam em objeto de arte.

Os panfletos, as fotografias, as placas de papelão, os textos presentes no blog *latinamerica notice*²⁷, os desenhos e os objetos coletados ao longo das viagens materializam uma espécie de produção artística contemporânea que comporta um projeto aparentemente muito maior. Olhar para esses materiais expostos ou para as situações fotografadas é semelhante a estar em contato com um vestígio arqueológico. Os *projetos*²⁸, pelas Américas, iniciados por Paulo Nazareth, rearticulam a decolonialidade não somente no sentido contra-argumentativo das estruturas de poder solidificadas, mas apontam para uma terceira via de interação com o mundo, quebrando o binarismo característico da lógica colonial e reontologizando-nos na encruzilhada (ANZALDÚA, 2005). Toda a estrutura desenvolvida pela colonialidade foi um dia projeto, hoje em decadência, assim como toda a resistência que se movia paralelamente nos fazendo chegar até aqui.

A comunicação verbal e textual de seus trabalhos perpassa questões relacionadas à variação linguística, que são indissociáveis de sua herança familiar. O hibridismo do português falado no Brasil é evidenciado por ele como *conduta*²⁹. Esse tipo de preservação

segundo Césaire, já que supostamente o mesmo não valeria para uma integração dos franceses à nações negras, indígenas ou asiáticas. Uma das bases da ficção do *Estado-nação/pátria* tem fundamento racial; nesse sentido a miscigenação enquanto projeto de Estado visando o apagamento de outras perspectivas culturais, sob o véu do humanismo.

²⁶ “Houve um tempo em que os negros não podiam usar sapatos, mas não podiam entrar em um tribunal de chinelos. Meu pai falava do pé mal-educado; é mal-educado porque é da má conduta, porque, com o uso constante do chinelo, o pé vai se abrindo assim. Foi essa motivação para deixar de usar sapato.” Paulo Nazareth em entrevista à revista *Arte&Ensaio*, em 2019.

²⁷ <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

²⁸ Tais como: *hecho en México, llevo recados a los Eua, hacer-se pescador en México antes que se vaya a Cuba, cara de índio, vendo minha imagem de homem exótico, dia do regalo, carregando poeira nos pés e banana in art market*.

²⁹ “Mauricio, jovem artista Salvadorenho, me disse que isso que ando fazendo é algo que se chama “arte de Conducta”. Diz que não é performance ou *acion!* e sim conduta...” (NAZARETH, 2012).

cultural das línguas que compõem os falares na América Latina foi também observado por Lélia Gonzalez, ao destacar a ignorada herança africana no continente.

O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o *l* ou o *r*, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos “crioulos” no Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto isso tudo é encoberto pelo viés ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc, que minimizam a importância da contribuição negra. (GONZALEZ, 1988b, p. 70)

Dessa percepção, a historiadora e antropóloga conclui que o “pretoguês”, a expressão de um português afro-brasileiro, seria a demonstração da vasta influência negra-africana. A inquietação acerca das dinâmicas culturais de matriz africana que extrapolam o território brasileiro, envolvendo o continente americano, levam a autora a desenvolver a categoria de amefricanidade. Tal categoria funciona com um “sistema etnogeográfico de referência” (GONZALEZ, 1988b, p. 77), capaz de provocar uma consciência histórica e cultural, levando em conta as contribuições das culturas subalternizadas na formação das Américas. Olhar para a América, proposta por Gonzalez como *Améfrica*, redireciona nossa percepção para realidades políticas e sócio-culturais negadas. A autodesignação, para a autora, era uma das engrenagens para a libertação da dominação política e cultural proveniente principalmente do passado colonial eurocêntrico e, mais recentemente, do imperialismo estadunidense. Esse pensamento revolucionário tornou-se uma afirmação vivida na prática artística de Paulo Nazareth, ao guiar-se através da pluriversalidade afetiva.

Como um conjunto, a série de folhetos do *Projecto: cara de índio*, nos expõe a uma aproximação etnográfica pouco recorrente. Os caracteres fenotípicos do artista indicam sua ascendência africana, sobretudo a textura crespa de seus cabelos. Ao colocar-se ao lado de indígenas no contexto urbano, em busca de semelhanças fenotípicas, o artista nos entrega uma importante chave epistêmica para a descolonização do olhar. A aproximação entre povos indígenas e africanos, suas trocas de conhecimentos e suas histórias compartilhadas, é pouco revisitada na história. Segundo bell hooks (2019), essa força colonizadora permeia principalmente as representações de indígenas reproduzidas na mídia de massa, que somadas ao apagamento de documentos históricos, pretendiam não só estigmatizar socialmente os povos indígenas, como romper esses vínculos ontológicos potencialmente danosos ao sistema de dominação eurocêntrico universalista.

Assim como Paulo Nazareth, a filósofa e ativista bell hooks recupera o nome de sua ancestral indígena — Bell Blair Hooks, mãe de sua avó materna Sarah Oldham —, nutrindo-se de seu legado, ao transmitir sua obra, pois para a autora, “a memória sustenta um espírito de resistência” (HOOKS, 2019, p. 335). No capítulo final de *Olhares Negros: raça e representação*, bell hooks expõe a relação entre africanos e indígenas em seu contexto, não somente por ambos os grupos partilharem a descendência daqueles que sobreviveram ao holocausto promovido pelo sistema colonial supremacista branco, mas por encararem o mundo a partir de “entendimentos ontológicos semelhantes” (HOOKS, 2019, p. 318). A partir dessa afirmação, é interessante notar o sincretismo presente nas religiosidades afrocaboclas no Brasil, tendo como exemplos: tambor de mina, jurema sagrada, umbanda, santo daime, doutrinas que carregam em seus princípios o culto aos ancestrais, a musicalidade e o respeito e união com a terra. Essa constatação subverte a hegemonia da história oficial escrita, por meio da história oral vivida, a qual comprova a força desses vínculos culturais.

2.2. Paridade como reminiscência visual

No ano de 2017, a artista maranhense Gê Viana deu início ao trabalho *Paridade*, o qual consiste em uma série de fotomontagens que combinam dois subgêneros de imagens. O centro da representação é composto por uma fotografia etnográfica de indígenas de diversas etnias — do Brasil e dos Estados Unidos —, bipartida no primeiro plano; já o segundo plano traz fotografias tiradas pela própria artista. As fotografias são mediadas pelo critério da parença³⁰ entre os indivíduos retratados no século XIX e aqueles que fizeram parte da trajetória pessoal de Gê Viana. No primeiro momento do projeto, a artista deslocou-se de São Luís até Santa Luzia, sua cidade natal, no interior do Maranhão, a fim de revisitar não só as memórias, preservadas e passadas adiante por esses remanescentes de etnias indígenas, mas também para invocar por meio da oralidade, no contexto do ato fotográfico, a resistência desses sujeitos, que a artista faz questão de nomear.

A fotografia aciona uma memória retida nos escombros do imaginário e o trabalho remete-nos a um ponto crítico pouco comentado da história racial da miscigenação (não-espontânea) no Brasil: a dispersão de sujeitos pertencentes à culturas indígenas e, como consequência disso, o desmembramento político identitário, que tem como uma das funções

³⁰ Palavra frequentemente usada pela artista para descrever o trabalho.

práticas para o Estado a destituição jurídica da “identidade indígena”. Esse é um mecanismo que inviabiliza principalmente o direito à terra por parte de remanescentes de comunidades indígenas e alimenta as desigualdades próprias da estrutura fundiária no Brasil.



Figura 20 - Gê Viana, 2017. Paridade Raimunda Viana de Santa Luzia- MA/ Nativa americana Pawnee Squaw.



Figura 21 - Gê Viana, 2017. Paridade: Raimundo Mutirão /Índios Bororo (fragmento), Marc Ferrez, 1880.

A produção de imagens antropológicas de membros de etnias ameríndias produzidas em estúdios, ou mesmo em suas terras, teve grande influência na produção do imaginário colonial sobre essas populações. A vasta circulação dessas imagens em álbuns comparativos, cartões postais, revistas científicas contribuiu para a construção de uma noção exotizada dos nativos, que pareciam estar à disposição do olhar do “outro”, já que o consumo dessas imagens era estrangeiro, principalmente europeu. Os retratos, em sua maior parte, não são acompanhados pelo nome dos retratados, tornando o sistema de identificação generalizante, como é o caso acima da “nativa americana pawnee squad” e do “índio bororo”. Ao partir a imagem ao meio, o segundo plano entra em evidência e o olhar oscila entre o passado e o presente, manifestando as semelhanças físicas que se tornam vestígios para escavações mais profundas, levando a histórias e saberes ancestrais por meio de testemunhos. Desse modo, a

arqueologia poética subverte o procedimento da produção de fotografias etnográficas, que para além da espetacularização da imagem dos colonizados serviu a propósitos pseudo-científicos, com a finalidade de “provar” a inferioridade física, cultural e social desses grupos.

A fotografia reintegra alguns acessos ocultos a identidades transformadas na medida em que se constitui a partir de uma relação íntima entre a fotógrafa e o fotografado, realizando o movimento de apropriação (SONTAG, 2004) próprio do suporte. Um dos fatores que contribuem para essa aproximação entre fotógrafo e fotografado é a própria democratização dos dispositivos fotográficos, já que no século XIX fotografar era uma atividade para poucos, por ser excessivamente cara e inexpressiva socialmente. Mesmo depois da metade do século XIX e durante o século XX, com a industrialização e a crescente popularização da fotografia (SONTAG, 2004), seu acesso era exclusivo a algumas camadas da sociedade, representando um instrumento de poder na mão de quem detinha a captura da imagem. Acerca desse fato, a própria artista relatou recentemente sua relação com o dispositivo fotográfico.

Quando criança lembro que mamãe pagou uma pessoa para registrar nossos corpos, foi uma tarde de manuseio com vestimentas e arrumações de poses, um senhor apareceu trazendo consigo uma câmera fotográfica, achei genial aquele lençol grande esticado atrás de mim e dos meus irmãos, foi um dia atípico, pois hoje não tenho conhecimento de registros fotográficos em momentos com a família ou algo do tipo. A fotografia sempre esteve longe de mim, hoje eu entendo que a fotografia é o outro de nós, escrever esse texto é voltar às minhas lembranças, da falta de acesso a fotografia para compreender esse lugar/imagem/performático. (VIANA, 2020, p. 168)

Se existe uma violação implícita no ato fotográfico decorrente da aquisição simbólica da imagem do outro como objeto (SONTAG, 2004), essa postura é rasgada por Viana, dando lugar à imagem de um *outro familiar*, entrelaçando aqueles que são retratados pela artista e os retratados esquecidos em arquivos e bancos de imagens na internet. A artista apropria-se da fotografia etnográfica rasurando o procedimento fetichista e investe no protagonismo dos retratados com quem negocia o uso da imagem.

Como um dado formal, a convergência estética entre as imagens conduzidas a um ângulo equivalente na fotografia e na colagem digital retira a ênfase dos povos indígenas presos a um passado distante e passa a destacar o caráter permanente das construções históricas. O que antes passava despercebido, agora passa a ser relevante como conteúdo crítico, já que “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas

ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13). A série funciona como uma espécie de inventário de vestígios ancestrais ocultados pela miscigenação. Passamos a assumir a complexidade do processo histórico do qual esses corpos subalternizados decorrem e que foram estimulados a pertencerem a uma categoria “residual”.

Nesse sentido, é sintomático que Gê Viana e Paulo Nazareth tenham escolhido a fotografia como recurso semântico para a construção dos respectivos trabalhos aqui apresentados, *Projecto: cara de índio e Paridade*, e que esses trabalhos não se encerrem em uma única imagem, mas tenham como característica uma produção contínua, que funciona em série. A esse respeito concluímos que um dos fatores que contribui para essa coincidente escolha está em nossa assimilação de fotografias como argumentos incontestáveis, como assinala Susan Sontag (2004, p. 17): “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões de sua utilidade, o registro da câmera incrimina”. Ainda que as fotografias não sejam usadas como prova, a discussão promovida por elas reivindicam uma atenção para um passado e um presente negligenciados pelo olhar ocidentalizado.

2.3. Reverberações visuais: da escravização e encarceramento à militarização

O repertório artístico de Gê Viana, apesar de recente, já se demonstra significativo no debate decolonial na história da arte no Brasil, tendo participado da exposição *À Nordeste*³¹, a exposição foi um marco para a historiografia da arte no Brasil, propondo uma perspectiva urgente para se pensar e problematizar a teia de relações geopolíticas e imaginários que atravessam a região nordeste do país. A artista também acumula duas indicações ao Prêmio Pipa. Formada pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão, o CACEM, e em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão, sua pesquisa visual acerca da imagem precária atravessa a fotografia e a fotomontagem com corpos marginalizados e invisibilizados pelo regime colonial. As imagens produzidas por Viana culminam em intervenções artísticas em espaços urbanos e rurais, por meio da técnica do lambe-lambe, como nas séries: *enfarofados* (2018), *sapatonas* (2018), e *paridade* (2017). Diferente de sua exposição em espaços institucionais de arte (museus, galerias, centros culturais), as intervenções artísticas na cidade

³¹ Exposição que no ano de 2019 reuniu 343 trabalhos de 160 artistas no Sesc 24 de Maio em São Paulo, com a curadoria de Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos.

permitem que um público mais amplo acesse e produza uma interação política e estética com o cotidiano.

Mais recentemente, a artista tem se debruçado sobre as gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), um dos artistas responsáveis pelo grande repertório de imagens traumáticas das populações africanas e indígenas no contexto colonial do século XIX, produzidas durante a Missão Artística Francesa no Brasil, patrocinada pela Corte Portuguesa. A gravura abaixo, presente na famosa publicação de Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de 1834, relata uma cena de sequestro. Contudo, nota-se que Debret representa sequestradores e sequestrados como indígenas. Essa escolha induz a uma neutralização da violência colonial do sujeito oculto na imagem e verdadeiro detentor do poderio bélico, o homem branco. O que vemos são indígenas armados conduzindo coercitivamente outros indígenas. Vale ressaltar que esse procedimento narrativo realizado por Debret reflete as estruturas socialmente estabelecidas para a defesa dos interesses coloniais de domínio dos recursos e escravização da mão-de-obra indígena, que em um primeiro momento formou a base da economia colonial. Para isso, alianças eram feitas com grupos indígenas rivais, que tornaram-se aliados militares, o que foi considerado por Frantz Fanon, como o primeiro confronto no mundo colonial cindido “pelos quartéis e pelos postos da polícia”. Nesses lugares se encontra “o interlocutor válido e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial e o soldado”, é este sujeito intermediário que “leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado” (FANON, 1961, p. 34) .



Figura 22 - Jean-Baptiste Debret. Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens. Gravura, 1830.

Segundo a historiadora Maria Celestino de Almeida (2009), a distinção feita por Debret entre *caboclos*, *índios aldeados*, *índios civilizados*, *índios mestiços*, *índios selvagens* e *selvagens civilizados* pressupõe uma ordem classificatória orientada hierarquicamente, o que revela uma função historiográfica em sua obra. As noções de civilidade e selvageria são usadas por Debret como defesa à mobilidade social dos povos indígenas em direção ao ideal civilizatório europeu da modernidade (ALMEIDA, 2009), o que incentivou e continua a incentivar o genocídio aos que não se adequaram a esse modelo. Ainda hoje esse ideal permeia o imaginário no país. Em entrevista à Revista Arte&Ensaio, o artista Paulo Nazareth relata sua experiência em relação à poderosa instituição da polícia, enquanto morador da periferia de Belo Horizonte.

Antes de me descobrir como artista, eu tentei entrar para a polícia, como muita gente lá do morro, que também vira padeiro, confeitiro, artista, faxineiro, enfim. Acho que o número de artistas vai diminuindo, a maior parte é polícia, a gente convive. Particpei de um grupo que era “os patrulheiros mirins” [era soh patrulheiros, mirins eh por minha conta], uma espécie de preparatório para entrar para a carreira de polícia [militar], uma das perspectivas de melhora da condição social e econômica. (NAZARETH, 2019, pp. 10-11)

As condições de vida as quais o colonizado é constantemente enquadrado por meio da gestão biopolítica da colônia, na qual “a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 18), fazem do colonizado “um perseguido que sonha permanentemente transformar-se em perseguidor. Os símbolos sociais — polícias, clarins que soam nos quartéis, desfiles militares e a bandeira hasteada — servem simultaneamente de inibidores e de excitantes” (FANON, 1961, p. 49). Medo e desejo passam a conduzir o imaginário do colonizado, que é habitado pelas imagens fabricadas pelo colonizador.

Por meio da colagem digital, Gê Viana reestrutura algumas das imagens fabricadas por Debret. A colagem induz a um posicionamento crítico, livre do conteúdo cruel e ofensivo, uma dimensão política que não ofusca a poética. Assim como Debret, em suas obras, Gê Viana nos apresenta uma interpretação por meio da escrita, um esforço historiográfico de sua parte (ALMEIDA, 2009), conduzindo nosso olhar por meio de um breve relato que acompanha a imagem³². O soldado deixa a arma e passa a empunhar o sombrero, auxiliando a

³² “Atravessando o outro lado do rio, para chegar na aldeia de cima, cacique fez reunião com todos os parentes para tratar das novidades, retiro sob proteção da mata, pela noite quando atravessamos esse caminho não se deve gritar pra lua pois os espíritos podem vir falar contigo, durante o sol é aconselhável ir correndo pra mode não perder tempo e aproveitar os banhos nos garapé!! Colagens em cima das imagens traumáticas de Debret!” (VIANA, 2020).

travessia do grupo para o outro lado do rio. No segundo plano da representação, uma onça pintada repousa mansa no tronco de uma das árvores, enquanto outro serve como ponte para a travessia. O conjunto dos signos inseridos na gravura, por meio da colagem digital, produz o deslocamento do valor traumático da imagem, de sequestro a uma costumeira travessia.



Figura 23 - Gê Viana. Atravessando o outro lado do rio. Fotomontagem, 2020.

A reconciliação entre colonizados forjada/rasurada pela fotomontagem manifesta uma das premissas da produção de Gê Viana, assim como de outras(os) artistas racializadas(os): a descolonização da mente e das relações. Desse modo, desfaz uma manifestação de violência interna observada por Fanon, a necessidade de afirmação do colonizado perante ao seu semelhante (FANON, 1961). Relações harmoniosas entre colonizados têm se estabelecido como uma das formas de afirmação política subversiva, a descolonização promovida pelos sujeitos. Nesse sentido, a arte intervém como forma de conhecimento capaz de fundar outras relações com o mundo, diferentes daquelas propagadas pela modernidade (TLOSTANOVA, 2011). Imagens como esta interrompem o repertório eurocêntrico institucionalizado da história da arte no Brasil para informar a necessidade de novos olhares sobre antigas imagens.

Contudo, esse movimento não é linear. Ao mesmo tempo em que a arte tem o potencial de redirecionar nossa apreensão dos sentidos produzidos pela história da arte e pela história, outras milhares de imagens que reiteram esses sentidos se proliferam cotidianamente fora dos museus. Os corpos subalternizados têm espaço privilegiado nas páginas policiais dos jornais, tendo suas identidades expostas a partir da fotografia do rosto. Sem que antes tenham sido

julgados pelos crimes aos quais são acusados de terem cometido, essas identidades são reveladas e os suspeitos são anunciados como culpados. Nesse sentido, quando o filósofo Achille Mbembe afirma que a “guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais” (2018, p. 36), podemos verificar essa condição sendo estabelecida no uso da imagem. A apropriação das imagens feita pela imprensa local contribui para a manutenção do estigma social que corpos caboclos, negros e mestiços carregam sob o signo da marginalidade. Na série *Páginas Vermelhas*, o artista paraense Éder Oliveira descaracteriza a humilhação pública contida nas fotografias policiais por meio da pintura. Aproveitando-se da sua condição visual como daltônico, a execução monocromática dos retratos diferencia o ambiente de pretensa objetividade do jornal para a liberdade subjetiva da arte.



Figura 24 - Éder Oliveira. *Série Páginas Vermelhas*. Óleo sobre tela, 2015.

Ao operar esse deslocamento da imagem da página de jornal para a tela, o artista chama atenção para o suporte como fator que reverbera em nossa construção do juízo de valor. A abordagem documental da imagem desses sujeitos anônimos é desviada, quando, por meio da estética pictórica de Éder Oliveira, a identidade é preservada. Mesmo quando o rosto é dado a ver, a arte cria no espectador a aceitação de uma imagem antes rejeitada. O efeito de verdade que cria um rosto para o crime é alimentado pelos veículos midiáticos, que agem como uma poderosa engrenagem do Estado em defesa do direito soberano de matar (MBEMBE, 2018). Por meio da arte, a dignidade roubada pelas páginas do noticiário policial é reconquistada. A reformulação se dá no âmbito subjetivo, no imaginário social, mas também no valor de mercado que essas imagens passam a ter, representando uma recuperação política do conceito de aura.

Na série *Alistamento*, Éder Oliveira reuniu um grupo de jovens soldados, a partir de uma convocatória pública pelas ruas e quartéis de Belém. Os homens foram convidados ao ateliê do artista, onde passaram por uma sessão fotográfica e um questionário, em que o principal interesse era desenvolver os processos de identificação do homem amazônico. Essa

operação pode ser analisada como outra alternativa, que foge ao esquema antropológico convencional, já que a alteridade é concebida primariamente dentro de sua própria condição de existência no mundo, considerando que o próprio já foi um alistado. *Alistamento* apresenta o retrato desses militares mestiços, indígenas, caboclos, sob uma estética pictórica semelhante a *Páginas vermelhas*; mas neste caso os retratos monocromáticos vermelhos de homens sem camisa dão lugar a retratos de homens fardados em tons terrosos. Desse modo temos a representação de dois lugares comumente ocupados pelo colonizado na organização necropolítica.



Figura 25 - Éder Oliveira. *Série Alistamento*. Óleo sobre tela, 2015.

A visita dos militares ao ateliê do artista também gerou em sua pesquisa duas obras que funcionam como uma espécie de quadro comparativo, a partir da noção que os soldados tinham de si e do homem amazônico, o qual aparentemente foi colocado no lugar de outro. As palavras bordadas em *Autorretrato* e *Retrato* fazem parte, respectivamente, da noção de identidade e alteridade desenvolvida pelos militares. Concebidas como poesias concretas, as palavras-chave, que compunham as respostas nos questionários foram bordadas como “nomes de guerra”, na tarjeta, que na farda é um dispositivo de identificação do militar.



Figura 26 - Éder Oliveira. Autorretrato.
Bordado sobre velcro e tecido, 2015.



Figura 27 - Éder Oliveira. Retrato.
Bordado sobre velcro e tecido, 2015.

Logo na primeira estrofe, podemos perceber que a diferenciação é eminente na percepção de si e do outro. Por trás da farda, o homem oriundo do complexo regional amazônico tende a se entender como branco e a enxergar outros homens de mesma origem como não-brancos. Nesse território norte, a iminência de uma configuração racial mestiça adquire sua nuance *cabocla*. Esse termo, apesar de pouco usual enquanto identidade política na região sudeste³³ do Brasil, apresenta-se nos terreiros de umbanda, religiosidade fundada para promover a interação espiritual com a ancestralidade africana (pretos velhos) e ameríndia (caboclos), dimensões subjetivas que nos foram roubadas.

No âmbito da arte contemporânea, esses sentidos passam a ser intercambiados promovendo constantes reconfigurações na expressão de identidades políticas e culturais nos múltiplos Brasis sobreviventes. O circuito artístico passa a ser usado estrategicamente, em um país de dimensões continentais, para a comunicação entre realidades subalternas, fazendo de nossa história da arte uma engrenagem fundamental para reconstituição epistêmica a partir da opção decolonial.

³³ De onde falamos.

3. Onde habita o olhar mestiço³⁴?

Que pessoa seria a mais atraente? Que pessoa seria a mais saudável? Que pessoa seria a melhor trabalhadora? Que pessoa seria a mais honesta? Que pessoa seria a mais religiosa?³⁵. Essas perguntas compuseram parte do questionário aplicado, a partir de imagens de brasileiros categorizados como “brancos, pretos, mulatos e caboclos”, em 4 cidades do interior do nordeste brasileiro, pela equipe do antropólogo Charles Wagley (1913-1991), em uma pesquisa encomendada pela Unesco³⁶, no ano de 1949. No contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, a organização buscava por uma narrativa que, em termos raciais, servisse de exemplo ao resto do mundo de um país onde as relações raciais fossem harmoniosas³⁷. Esse desejo foi ao encontro das crenças que, naquele momento, o premiado e reconhecido antropólogo, sociólogo e escritor brasileiro Gilberto Freyre e seu discípulo Arthur Ramos³⁸ propagavam (SCHWARCZ, 2017). A pesquisa coordenada por Wagley culminaria no livro *Race and Class in Rural Brazil (1952)*. Recuperada em 2017 pelo artista Jonathas de Andrade, a publicação, por reforçar um lugar comum acerca das relações raciais no Brasil, participou da pesquisa para a fotoinstalação *Eu, mestiço*, na qual o artista se propôs a “revisitar criticamente o procedimento proposto na década de 50” (ANDRADE, 2017), de modo a subverter as conclusões forjadas por Charles Wagley, que em seu estudo apresenta explicitamente os marcadores da diferença que articulam as relações raciais no Brasil, porém, insistindo em declarar que por aqui impera o princípio da isonomia.

As imagens produzidas pelo artista alagoano Jonathas de Andrade ocuparam a exposição *Corpo à corpo: a disputa das imagens da fotografia à transmissão ao vivo*, que contou com a curadoria de Thyago Nogueira e Valentina Tong no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. O projeto concentrou-se nas cidades de Ilhéus, na Bahia, São Luís do Maranhão, Imperatriz, no interior do Maranhão, e São Paulo. Nessas quatro cidades, a proposta foi conduzida organicamente, na medida em que os encontros aconteciam e os sujeitos eram convidados a participar da obra, com a imagem de si produzida em estúdio. A pesquisa visual fotográfica de Andrade, na elaboração da obra, foi atravessada pelo manual

³⁴ Ao longo deste capítulo pretendo fazer uso da palavra mestiço de modo a considerar seu emprego feito pelo artista Jonathas de Andrade na obra em análise, buscando entender possíveis desdobramentos desse uso.

³⁵ HUTCHINSON, Harry W. Race Relations in a Rural Community of the Bahian Recôncavo (Table I, p. 36). In: WAGLEY, Charles. *Race and Class in Rural Brazil. A UNESCO Study*. Columbia University, 1952.

³⁶ Em parceria com a Columbia University.

³⁷ Esse empreendimento da UNESCO também promoveu um estudo comparativo entre o racismo brasileiro e o norte-americano, empreendido pelo historiador Carl N. Degler, que foi exposto em *Neither Black nor White: Slave and Race Relations in Brazil and United States (1970)*.

³⁸ Ramos cunhou o termo “democracia racial” (SCHWARCZ, 2017).

de desenho *Fairburn System of Visual Reference* (1972). Em um momento anterior, o artista já vinha investigando a dimensão estética sugerida pelo manual, quando em 2015, nas ruas de Nova York e Santa Fé, convidou sujeitos racializados a relatarem o impacto do racismo em suas narrativas pessoais. A sequência de fotografias realizadas nesses contextos urbanos simbolizou para o artista um gérmen para a experiência *Eu, mestiço*, em que a espontaneidade da pesquisa anterior foi substituída por encenações incitadas na dinâmica fotográfica. Essa mudança permitiu que outra possibilidade narrativa fosse evocada. Destacados de seu contexto, os voluntários passaram a tecer gestos teatralizados, provocando uma ruptura na absorção da fotografia como documento objetivo.

A repetição da imagem de um gesto em diferentes perspectivas compareceu na fotoinstalação emulando o comportamento humano. Contudo, esse caráter antropológico, que ambiciona certo grau de objetividade, é rompido pela incerteza da veracidade do contexto em que foram realizados os registros. Sem fundo, ou com fundo neutro e em preto e branco, existe um resquício da simulação que permeia as passagens. As encenações, propositalmente inconclusas, convidam o espectador a especular, consciente ou inconscientemente, sobre a natureza dos acontecimentos que os sujeitos fotografados mobilizam ou são incitados por Andrade, já que, segundo o artista, não seria possível discorrer sobre os limites entre sua proposição e o acolhimento da mesma pelos participantes. A dedução silenciosa, ou não, permeia as imagens dos corpos retratados como uma chave que pode nos levar a abrir cômodos sombrios do complexo emaranhado das relações sociais de classe, raça e gênero, no interior e nas capitais, de norte a sul do território brasileiro.





Figuras 28, 29 e 30 - Jonathas de Andrade. *Eu, mestiço*. Registro da fotoinstalação em impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.

No percurso visual proposto nessa montagem da obra *Eu, mestiço*, o texto de Wagley foi fragmentado em palavras elencadas por Andrade e remontado de forma a não satisfazer um único fundamento hermenêutico. Em alguns momentos, as palavras percorrem a instalação como uma assombração histórica, entrecortadas pelas imagens; em outros, deixam-se revelar por completo na superfície, sem abandonar o jogo de ambivalências de significado. As palavras conferem um ritmo ao percurso visual, que, entre a dor e a denúncia,

marca a trajetória do olhar. Essa situação iconográfica passa pelo desejo do artista de confrontar a reação subjetiva do observador, assim como a si próprio. Jonathas de Andrade comenta que o texto foi uma de suas maiores preocupações, ciente de que poderia acabar reforçando estereótipos dos quais pretendia colocar em questão. Problematicando a si próprio como artista, fotógrafo e portanto propositos e produtor de discursos, foi envolvido pelo conceito de *lugar de fala*, como comenta no debate promovido pelo Instituto Moreira Salles com a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz:

Na hora de juntar as imagens com o texto, foi tipo um colapso pro projeto, eu entrei num super parafuso. Porque eu via que na verdade, fazer pequenos trechos daquele texto original da década de 50, quando eu juntava, eu reafirmava o racismo daquele momento. Porque não existia distanciamento histórico como eu imaginava e isso foi uma coisa que foi uma explosão. Eu estava confiando que essa amarração poderia trazer outro tipo de explosão, mas a explosão é que aquilo poderia ser ofensivo para os fotografados ou para as pessoas que vissem, enfim, para uma dor que na verdade não é minha exatamente. E aí eu entrei em toda uma discussão, bastante complexa, bastante urgente sobre: quem sou eu ao fazer isso; como é que eu articulo isso; qual é meu gesto enquanto artista, enquanto esse pesquisador, enquanto esse fotógrafo; que tipo de articulação temporal-histórica eu estava fazendo com isso. E foram várias tentativas, eu convidei alguns amigos, até alguns amigos de amigos, que são ativistas. Eu apresentava como é que tava e a gente debatia. (ANDRADE, 2017).

O conceito de *lugar de fala*, nesse sentido, está sendo indicado como regime de autorização mais que de localização discursiva. Essa configuração do debate parte de uma noção equivocada que, segundo a filósofa Djamila Ribeiro (2019), tem se manifestado como uma forma de deslegitimar vozes, principalmente de mulheres. Propomos a abordagem de Ribeiro, já que “pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (2019, p. 64). Lugar de fala e de poder estão intrincados na lógica colonial, tornando visíveis ou invisíveis algumas existências que partem de experiências subalternizadas. Falar é portanto produzir narrativas, “não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir” (RIBEIRO, 2019, p. 64). Essa condição nos reposiciona perante a uma antiga problemática ontológica específica do contexto das relações raciais no Brasil, a condição de ambivalência constante na experiência racial de pessoas mestiças - que aqui usamos como sinônimo para pardo³⁹, caboclo⁴⁰, moreno⁴¹ ou mulato⁴² -, e à pretensão em situar um repertório comum que se adeque a esses

³⁹ Termo usado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

⁴⁰ Pouco empregado no sudeste, refere-se aos descendentes miscigenados de etnias indígenas que perderam o contato com seu povo de origem.

⁴¹ Que no contexto colonial ibérico derivou da palavra mouro.

⁴² “Mulato” é uma expressão pouco usada atualmente, passou a ser muito debatida pelos Movimentos Negros que rastrearam sua origem até a palavra “mula”, indicativa do cruzamento de uma égua com um jumento, portanto um animal híbrido. Na mesma proporção, “mulato” designa um sujeito híbrido (fruto de relações

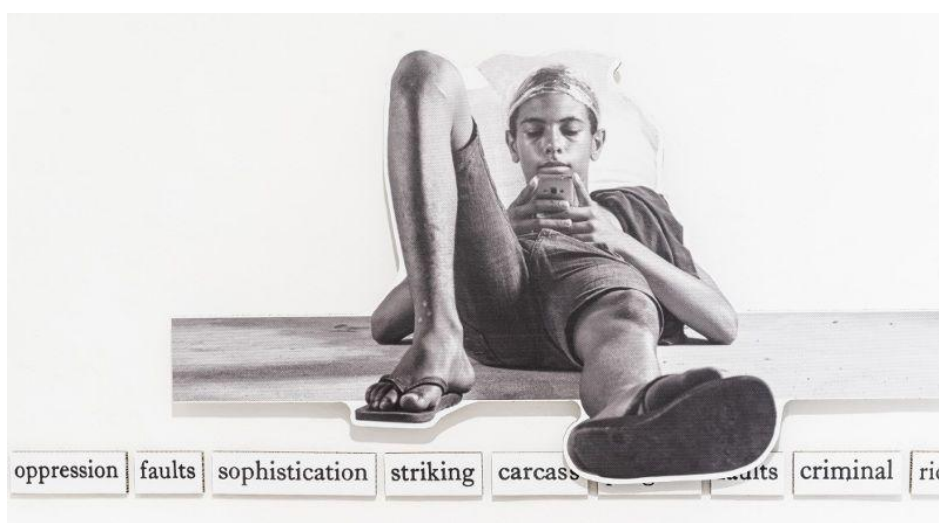
sujeitos racializados, em maior ou menor grau, de modo a ocultar a angústia de uma experiência que se configura como obstáculo epistemológico⁴³ na produção artística, como no caso da obra *Eu, mestiço*. Estar aqui, não é estar lá, a dor não é exatamente a mesma. Recrutado como força política antirracista ou desejoso da ascensão social prometida pela negação na imagem e no discurso de seu passado negro, o mestiço é um distúrbio narrativo em disputa, que ameaça a rigidez de alguns processos de identificação pré-estabelecidos.

Um elemento relevante a ser considerado nesta reflexão é que essa situação racial politicamente construída para “o mestiço” é fruto principalmente de uma produção teórica que propôs, no século XIX, o embranquecimento progressivo dos descendentes de povos africanos e indígenas que aqui viviam e vivem como ideal nacional. A superfície porosa desse ideal, dada a nível social, escavou e fundou bases na vida dos indivíduos, orientando suas escolhas em direção ao embranquecimento. Embranquecer, como ato de tornar os traços físicos e a pele dos descendentes mais próximos da representação do colonizador branco europeu, por meio de relações interracialais, para muitas famílias, foi um mecanismo que visava garantir a sobrevivência dos que viriam. Considerando o regime de pigmentocracia, no qual, quanto menos pigmentada a pele - combinada às inscrições de gênero, classe, orientação sexual, território e religiosidade -, menor os efeitos da violência racial experimentados. Contudo, esse dado não deixa de ser subjetivo, já que não é possível medir o quanto de opressão cada indivíduo experimenta, assim como a intensidade com que a experimenta.



interraciais), contudo a carga pejorativa de desumanização colonialista é evidente no termo e por isso ele entrou em desuso. Historicamente, o termo não tinha acepção pejorativa, no período colonial, indicava sujeitos livres, que tinham uma posição na hierarquia social superior a dos “pretos”, africanos e descendentes de africanos em regime de escravização, e “negros”, africanos e descendentes de africanos livres, aquilombados.

⁴³ Termo cunhado pelo sociólogo e dramaturgo Eduardo de Oliveira e Oliveira, no artigo de 1974, “O mulato, um obstáculo epistemológico”. Segundo Iray Carone (2002), o título refere-se ao mulato como objeto que cria um “impedimento ao conhecimento verdadeiro” (p. 186), nesse caso, depondo “a natureza das relações raciais no Brasil [...] não se trata do mulato, mas sim da construção sociológica do mulato: a ‘saída de emergência’ do sistema social que funciona como redutor de tensões raciais ou a ‘válvula de escape’ para evitar as polarizações antagônicas entre negros e brancos. (CARONE, 2002, p. 186).



Figuras 31, 32, 33, 34 e 35 - Jonathas de Andrade. *Eu, mestiço*. Registros da fotoinstalação em impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados, 2017.

A fotografia antropológica sustentou um diálogo intenso com o discurso colonialista. O desejo de classificação entrelaçado ao desejo de dominação de todo o *mundo não-branco* estruturou o quadro teórico da antropologia, que fixou os sujeitos em um emaranhado simbólico aparentemente estável. O Brasil foi um grande produtor de fotografias antropológicas. Em 1844, o fotógrafo parisiense E. Thiesson produziria os primeiros retratos de povos não-europeus no Brasil, dando início à tradição de fotografia de tipos raciais e incentivando o desenvolvimento do que viria a ser o primeiro programa de antropologia visual, elaborado por Etienne-Renaud-Agustin Serres (NARANJO, 2006). Os procedimentos elaborados por esses “homens de ciência” produziram uma série de operações de ordem social no regime de visibilidade da modernidade.

Em um projeto como *Eu, mestiço*, a crítica em torno da pretensa objetividade antropológica regula a sistematização do processo artístico, viabilizando a criação de um novo sentido para esse imaginário etnocêntrico ocidental. Existem dois processos de identificação simultâneos: a) o artista não se vê exatamente como o sujeito representado contudo, aponta para uma construção de sensibilidade que também ocorre nesse lugar; b) esse reconhecimento não o neutraliza da posição de fotógrafo, mesmo refutando a premissa erguida sobre esse modelo de representação historicamente dado. A complexidade e a instabilidade dessas relações não deixam de promover um acordo antirracista - a inquietação com essa camada simbólica é evidente. Entretanto, apontamos para a persistência da ausência do objeto que fundaria a ruptura fundamental esperada nessa narrativa: o homem branco. A naturalização dessa ausência colabora, em alguma medida, para a reafirmação de um *outro* étnico e um mesmo universal.

3.1. Últimas regurgitações na arte brasileira

Não faz muito tempo, em 2014, o fenômeno da “descolonização da arte contemporânea”, do qual comentava Adriano Pedrosa, em *Mestiçagem de histórias*, apresentação da antologia de textos da exposição *Histórias Mestiças*, que seria, segundo o autor, dentre outros fatores, uma consequência dos estudos pós-coloniais, hoje já poderia ser observado como uma manifestação carregada de uma identidade própria. Submetida à descolonização ou até mesmo a um olhar descolonizador - como foi a proposta curatorial da exposição - , a produção contemporânea do momento atual abriga a decolonialidade como

princípio *suleador*⁴⁴, principalmente no que diz respeito à produção de artistas negros (e pardos) e indígenas (e caboclos).

A exposição realizada em São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake, reavivou antigas questões que permeiam nosso imaginário, propondo-se a desierarquizar: espaço, tempo e as culturas em questão. A curadoria optou por trabalhar as imagens em núcleos, sendo eles: trilhas e mapas, encontros e desencontros, máscaras e retratos, ritos, cosmologias e emblemas nacionais, grafismos e tramas, e trabalho. A exposição foi atravessada por uma perspectiva crítica da história do Brasil, do período em que éramos colônia portuguesa até o momento mais recente, no que diz respeito a nossa constituição sócio-cultural de profundas desigualdades, traçado feito pela historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz. Sem usar o termo “mestiço”, de forma pejorativa ou mesmo romantizada, a exposição possibilitou o olhar sob outras *histórias* da mestiçagem, que longe de simbolizar uma harmonia entre os povos, representam tentativas de justificar violências, roubos e apagamentos, de João Baptista de Lacerda, em sua proposta de embranquecer a população, à Gilberto Freyre, em sua concepção de que vivemos em uma “democracia racial”, não saímos ilesos.

Esse envolvimento da curadoria em pensar uma terceira abordagem da mestiçagem, representa um esforço discursivo complexo que tende a se constituir como interdito. Pedrosa afirma não se tratar de uma história da mestiçagem, mas a obra de abertura, *Polvo* da artista Adriana Varejão, parecia dizer o contrário. Nesse trabalho, desenvolvido a partir de dados da Pesquisa Nacional por amostra de Domicílios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a artista interpretou visualmente 33 nomeações de cor das 136 recolhidas, produzindo tintas a óleo. O resultado dessa pesquisa de 1976, demonstra que a cor da nossa pele de muitas formas induz a uma desconexão do passado e a repetição dessa dor, sem uma reflexão profunda reproduz um discurso comum da mestiçagem: “somos todos mestiços”, afirmação que de forma tendenciosa busca encerrar um passado que persiste em nosso presente.

Se por meio da negação de nossas matrizes africanas e indígenas (ameríndias), chegamos até aqui, é pela afirmação das mesmas que sairemos dessa penosa labuta racial. No entanto, existe a proposição de uma outra lógica, que não pretende ser antítese da anterior, mas uma terceira via de investigação em *Histórias Mestiças*, um discurso que “construído na

⁴⁴ Tomo emprestado o verbo *sulear*, conjugado pela professora Katiúscia Ribeiro em seu luminoso curso de Filosofia Africana, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (2018), do qual tive a honra e o privilégio de poder participar. Mais que um sinônimo de *descolonizar*, *sulear* comparecia em nosso glossário como uma busca por alternativas que colocam o Sul Global (África, Américas e Ásia) no centro de nossa reontologização enquanto sujeitos.

fronteira,[...] leva à produção de novas perspectivas” (SCHWARCZ, 2014, p. 15). Embora essa ambição tenha levado a uma proposta curatorial livre de cronologias e tematizações hierarquizadas, a assepsia do espaço expositivo contradiz-se a heterogeneidade que envolve o conteúdo apresentado, pulverizando os objetos dentro do cânone expográfico instituído.

Retomando nosso primeiro apontamento, da emergência de uma estética decolonial nas mais recentes produções da arte contemporânea (racializada), a *antropofagia oswaldiana*, e a apropriação que dela decorre, vem dando lugar a *reatropofagia*⁴⁵ e a *pretofagia*⁴⁶. Ambas as exposições, ocorridas no ano de 2019, trouxeram à tona perspectivas não-eurocêtricas promovidas por artistas negros e ameríndios. Esse movimento de regurgitação nutriu o quadro de nossa história da arte mestiça, ostensivamente fissurado, e tornou-se uma reverência à ancestralidade⁴⁷. De certo, essas exposições contribuíram também para nossa historiografia da arte, mesmo em um cenário político de desmantelamento dos equipamentos culturais no qual elas fizeram parte, sendo essas histórias mestiças que ainda são contadas nas bordas.

3.2. A promessa de humanização radical do olhar a partir da experiência estética

A fotografia antropológica oitocentista fabricou um modelo de observação pautado em critérios pseudo-científicos, da antropometria à fotografia de *tipos humanos*. Esse repertório de imagens serviu aos interesses do colonialismo, estabelecendo uma hierarquia entre os povos. A hierarquia artificialmente construída entre as sociedades humanas valeu-se da imagem fotográfica para criar o efeito de verdade, mimetizando a realidade para aproximá-la do discurso colonial. O desmembramento do arcabouço visual que herdamos desse momento da antropologia tem sido um dos grandes empreendimentos da arte contemporânea brasileira, um tema que recentemente tem repercutido na produção de artistas racializados, como apontamos neste trabalho. A investigação travada pela artista visual e fotógrafa Angélica Dass, no Projeto *Humanae (work in progress)*, contribui com outros elementos a serem recodificados por meio de recursos técnicos contemporâneos da fotografia e do design, como

⁴⁵ Referência à exposição *Reantropofagia (2019)*, realizada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, com a curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella.

⁴⁶ Referência à exposição-cena *Pretofagia (2019)*, realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, com a curadoria de Marcelo Campos.

⁴⁷ Nesse sentido, *Monumento à voz de Anastácia (2019)*, do artista Yhuri Cruz, poderia ser considerado um dos marcos dessa reconstituição epistêmica decolonial.

ferramenta de transformação social. *Humanae* é uma experiência que evidencia os limites de um fazer antropológico legitimado pela catalogação de seres humanos.

De ascendência indígena, por parte de mãe, e negra, por parte de pai, o qual foi adotado por uma família branca, Angélica foi criada em meio à pluralidade. Contudo, apesar da harmoniosa relação familiar com as diferenças, a artista comenta que a realidade da porta para fora sempre foi bem menos pacífica. Relata também sua relação na infância com o desenho, em que não conseguia compreender porque o lápis indicado como "cor de pele" era rosado, muito diferente de sua pele marrom. Esse questionamento sobre as cores desembocou em uma reflexão acerca da terminologia racial e como a mesma é carregada de simplificações grosseiras como: preto, branco, amarelo e vermelho. Essas nomenclaturas não verificam um nível de vínculo aceitável com o real, já que não existem indivíduos que correspondem fisicamente a essas cores, sendo as mesmas um mecanismo de categorização visivelmente inconsistente. No entanto, é valendo-se da sistematização da paleta humana que Dass pretende desmontar o princípio dessa atitude visual socialmente construída. Atualmente o projeto conta com mais de 4 mil imagens realizadas em 20 países.



Figura 36 - Angélica Dass. Projeto *Humanae* (work in progress). Fotografia e montagem digital, 2016.

A experiência plástica provocada pela estruturação estética do projeto dissipa instantaneamente a conformação hierárquica do olhar, como é possível constatar na imagem. A técnica do trabalho, apesar de simples, é envolvida por uma apuração formal do diálogo entre o campo das artes visuais e do design. Depois de uma conversa com a artista acerca de suas experiências raciais, os voluntários são fotografados do busto para cima, com o mínimo de adereços, revelando a epiderme, os traços fenotípicos e o poder de agregação contido no olhar. O tom de pele de cada participante é sistematizado com um recurso da indústria gráfica, a escala Pantone, que concentra no fundo da imagem uma massa sólida de cor, “extraída de uma amostra de 11x11 pixels do próprio rosto das pessoas retratadas, mais especificamente da ponta do nariz” (WANDEKOKEN, 2017, p. 82). Essa foi uma solução que a artista encontrou para lidar com as variações tonais da face, já que segundo a mesma, essa região é a primeira a mudar ao tomarmos sol, ao pegarmos um resfriado ou bebermos muito (DASS, 2013 apud WANDEKOKEN, 2017); ou seja, podemos inferir que as atribuições de cor feitas a esses sujeitos retratados, na escala Pantone, por buscar um índice de mutabilidade, é apenas uma demonstração que não se intenciona científica, não almejando uma verdade da cor como uma verdade racial. As imagens abaixo fazem parte de uma curadoria feita pela artista e exposta em algumas das inúmeras exposições em forma de conferência do projeto. A disposição desses retratos dentro de um mesmo espectro da escala Pantone corrobora com o argumento de que não existe uma “cor racial”, o que não significa que não existam “relações raciais”, sendo o racismo, “a imposição de relações de dominação disfarçadas sob a crença de que são raciais, isto é de que há raças” (SANTOS, 1995, p. 308). Nas escolas e espaços públicos, *Humanae* insere nas entrelinhas dessas relações um desvio prontamente acolhido pelo público. Para Dass, essas são efetivas formas de ativação do trabalho.



Figura 37 e 38 - Angélica Dass. Projeto *Humanae* (work in progress). Fotografia e montagem digital, 2016.

A exposição e o desenvolvimento contínuo desse inventário esgarçam as convenções que ainda nos permeiam e nos auxiliam a aprofundarmo-nos nos desdobramentos das sobredeterminações que tiveram seus contornos diluídos, porém não desfeitos, especialmente no caso brasileiro, em que a ideologia da mestiçagem tornou essa percepção do contexto das relações raciais difusa, para alguns, em favor da morte física e epistêmica, de outros. *Humanae* destituiu a potência destrutiva da carga histórica de nosso revestimento epidérmico, oferecendo para as gerações vindouras uma percepção menos colonizada de si e dos outros.

3.3. Do mestiço inconsciente, à consciência mestiça

A criação do mestiço enquanto uma personagem legitimamente brasileira ajudou a camuflar as violências que fizeram parte da constituição do Brasil e a invisibilizar processos históricos. Na década de 1980, Lélia Gonzalez abriu um espaço de ruptura com os ideais de embranquecimento, tecendo para a mulher negra uma posição libertária, ao afirmar: “a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista” (1988, p. 2). Essa afirmação nos diz muito acerca das necessidades políticas no âmbito do Movimento Negro Unificado, que ainda parecem urgentes para nós. *Tornar-se negra/negro*, pode de fato contribuir para a emergência de estratégias de emancipação, pois significa partir de um envolvimento positivo com o afeto operado pela *raça* convertida em imagem (MBEMBE, 2018). Uma passagem importante no nível do inconsciente coletivo, já que a mesma vem reverberando ao longo dos anos em diversos setores da sociedade, ao trazer a pauta racial à tona.

O caminho traçado por essa e por outras intelectuais negras (e negros) conduz a algumas respostas para o enfrentamento de nossa Matriz Colonial de Poder, em alguma medida, por uma intervenção, a partir de conceitos oriundos do contexto racial estadunidense, importados, como: *colorismo*⁴⁸ e *negro de pele clara*, que podem ser eficazes pois garantem que as pessoas reconheçam sua ancestralidade africana e consigam narrar suas experiências,

⁴⁸ Refere-se ao grau de aceitabilidade e adesão à pessoas negras, em espaços historicamente pertencentes à branquitude, que passam a ser toleradas em função de um distanciamento fenotípico com aqueles que são socialmente lidos como negros - leitura sujeita a critérios subjetivos. O termo *colorismo* foi usado pela primeira vez pela escritora estadunidense Alice Walker, em 1982, na publicação *If the present looks like the past, what does the future look like?*

garantindo meios de existência menos dolorosos frente a uma sociedade profundamente racista. Contudo, é preciso olhar uma segunda vez e encararmos o fato de que:

No Brasil, a classificação racial dá ao mestiço uma posição e um lugar que nada têm a ver com as classificações norte-americana e sul-africana. Em primeiro lugar, trata-se de uma classificação racial cromática, ou seja, baseada na marca e na cor da pele, e não na origem ou no sangue como nos Estados Unidos e na África do Sul. Dependendo do grau de miscigenação, o mestiço brasileiro pode atravessar a linha ou a fronteira de cor e se reclassificar ou ser reclassificado na categoria "branca". Jamais poderá ser rebaixado ou classificado como negro, salvo raras exceções, devidas notadamente à escolha individual por posicionamento ideológico. Seria o caso dos poucos e raros mestiços politicamente mobilizados e que se consideram negros para forjar a solidariedade e a identidade política de todos os oprimidos. (MUNANGA, 1999, pp. 118-119).

O que o antropólogo Kabengele Munanga narrou há duas décadas, em seu trabalho intitulado *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, como um gesto de solidariedade, que representava uma exceção, tem se caracterizado como uma atitude informada por uma parcela expressiva da população. O que demonstra um avanço significativo de consciência em torno da pauta, auxiliando a promoção de políticas públicas em benefício dessa população historicamente marginalizada. A redesignação racial da população que se identificava como parda em negra (pretos e pardos) indica, nos marcadores sociais da diferença, em primeiro lugar, o grupo que corresponde ao maior contingente populacional no Brasil. O *pardo* é uma categoria expressiva, porém a autodeclaração dos indivíduos dentro dessa categoria, pode indicar não somente uma rejeição frente a sua *negridão*⁴⁹, já que esse é um discurso, que segundo a filósofa Sueli Carneiro (2004), garante que pessoas negras sejam aceitas por pessoas brancas, nossa forma mais conhecida de apaziguar diferenças. *Pardo* é uma categoria que representa uma lacuna politicamente produzida. Nela histórias da mestiçagem comparecem também como histórias de resistência, em que podemos olhar não somente para os apagamentos, mas para as persistências, ressignificando ausências e reconhecendo que ainda temos muito a conhecer e a pesquisar sobre nossas matrizes africanas e indígenas.

Se considerarmos que *pardo* não é somente papel de descarte⁵⁰, e de fato cavarmos uma abertura em direção à complexidade dessa categoria, talvez possamos nos reapropriar e traçar um diálogo mais honesto com nossas “histórias mestiças”, sem o desejo de que essa ampliação provoque uma reconstituição do discurso mitológico freyriano e que, ao mesmo

⁴⁹ Referência à passagem em que Fanon elabora sua recepção ao episódio em que uma criança branca o aponta dizendo “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” (2008, p. 108).

⁵⁰ Referência a popular relação entre a cor da pele de sujeitos mestiços racializados e o papel kraft, apropriada na obra do artista Victor Marcelo e questionada na obra do artista Maxwell Alexandre.

tempo, enriqueça a luta antirracista. A busca pelo olhar mestiço entra como saída para a bipartição colonial operada no duelo entre opressor e oprimido. Em *Eu, mestiço e Humanae*, a consciência mestiça questiona a crença na existência de uma essência racial, fundada pela antropologia, imagens desestabilizadoras de noções de pureza racial e cultural. Nesta perspectiva, propomos como alternativa o pensamento da chicana Glória Anzaldúa. Considerando nossa inserção no debate decolonial, a *mestiçagem* pode ser redescoberta como uma ruptura com o binarismo que fundamenta a divisão sujeito-objeto.

Reaver-nos com a mestiçagem, a partir do paradigma decolonial, proporciona-nos outra rota epistemológica, um reposicionamento que nutre a manifestação do novo sem a pretensão de sobrepor-se a outras epistemologias. Interessa-nos colocarmo-nos diante da encruzilhada, onde outras operações imagéticas são mobilizadas, produzindo um desmonte do delírio maniqueísta, no qual estamos ontologicamente fixados (RUFINO, 2019). Acolher a *inquietação psíquica*, mencionada por Anzaldúa, permite-nos ser generosos com esse estado híbrido da consciência mestiça, que recolhe expedientes descolonizadores no intercurso entre os pólos.

Essa união não se trata da mera junção de pedaços partidos ou separados. Muito menos se trata de um equilíbrio entre forças opostas. Ao tentar elaborar uma síntese, o self adiciona um terceiro elemento que é maior do que a soma de suas partes separadas. Esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência mestiza – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma. (ANZALDÚA, 2005, pp. 706-707).

A expansão do diálogo, no campo das ciências sociais no Brasil, com autores latino-americanos, a partir dos estudos decoloniais, nos abre novos caminhos para encarar nossa história mestiça. O entre-lugar deixa de ser sinônimo de camuflagem e passa a caminhar amparado pela compreensão do caráter relacional da identidade, acentuado em nosso contexto. Se por um lado *Eu, mestiço* recua em direção a um passado que ainda se impõe e penetra as entrelinhas do nosso imaginário, por outro, *Humanae* se compromete pedagogicamente a promover um imaginário mais sofisticado, em termos éticos e estéticos, prezando pela pluralidade. Esse duplo movimento, de revisitar o passado e reprogramar o presente, não promete encerrar a questão, mas gerar uma reflexão cada vez mais elaborada, que nos permita, em nível coletivo, lidar com essa discussão de modo mais rico, já que essas identificações estão em constante fluxo nessas veias abertas.

Considerações finais

A curadoria e análise de imagens propostas permitiu-nos abordar outros significados para a mestiçagem. Considerando a questão ameríndia, frente a um passado de apagamentos, buscamos compreender a complexidade das identidades culturais, situando nossa análise sob os processos de identificação na produção de artistas racializados, a partir dos estudos culturais. A descolonização de narrativas hegemônicas apresenta-se como fator comum nas práticas promovidas por: Angélica Dass, Denilson Baniwa, Éder Oliveira, Gê Viana, Jonathas de Andrade e Paulo Nazareth, alimentando conceitualmente o empreendimento da aiestheis decolonial, diante de nossa interação no debate latino-americano.

Revisitando conceitos diretamente vinculados ao funcionamento interno da disciplina da história da arte, ressaltamos a necessidade de uma noção de identidade cultural mais coerente à nossa abordagem. Nesse sentido, um retorno ao conceito de mestiçagem pôde nos proporcionar uma manobra de acesso à multiplicidade de histórias que nos constituem. Aos conceitos de arte e artista propomos uma breve crítica historiográfica fundamentada sob o paradigma pós-colonial. Diante de uma extensa produção artística contemporânea de caráter revisionista, a crítica à construção da identidade nacional na obra de Denilson Baniwa destaca-se ao permitir uma demarcação epistêmica pouco discutida, à luz da colonização das narrativas hegemônicas sobre as narrativas indígenas.

O desenvolvimento do repertório de Paulo Nazareth e Gê Viana encontra nas rupturas da mestiçagem rotas para um empreendimento autoetnográfico que busca por semelhanças. Um dos movimentos percebidos é o olhar atento às persistências, um olhar mestiço que expõe as ficções coloniais e as enfrenta a partir de criações decoloniais, estruturadas em uma pesquisa visual antropológica. A disputa pelo conceito de mestiçagem acontece, portanto, não do embate entre colonizador/opressor e o colonizado/oprimido, mas de um acesso a essa dialética interna e, por vezes, de um possível escape desse duelo. Nesse sentido, propomos uma abordagem a partir do conceito de *amefricanidade* da antropóloga Lélia Gonzalez.

Na obra de Éder Oliveira destacamos a persistência da violência colonial na vida e nos processos de identificação do colonizado. Entre sujeitos marginalizados (incriminados) e militares fardados, o artista se reconhece envolvido no enredo do homem amazônico e retrata, por meio da pintura, a imagem desses corpos, criando um envolvimento aurático ao transpor essas imagens das páginas policiais para as telas e para outros suportes não comentados por este trabalho, tais como: muros (grafite), museus e galerias (painéis/murais). Assim como Gê Viana e Paulo Nazareth, Éder Oliveira atenta-se ao alcance do trabalho, permitindo que um

grande número de pessoas tenha acesso ao mesmo, já que esses esses artistas não se limitam a expor somente em espaços institucionais de arte.

Os entrelaçamentos teóricos aqui dispostos visam favorecer o desmembramento da mestiçagem em outros significados, sem contudo encerrar as disposições para o enfrentamento da questão. Essa espécie de arqueologia do presente que toma a fotografia como testemunho é evidenciada nas obras: *Eu, mestiço* e *Humanae*, com a desestabilização da gramática antropológica. A problemática da localização discursiva é trazida à tona demonstrando-se um importante fator epistemológico na construção e recepção da obra *Eu, mestiço* do artista Jonathas de Andrade. O projeto *Humanae* implode qualquer tentativa de classificação racial absoluta. Ao sistematizar a paleta de cores humanas ao redor do globo, a artista carioca Angélica Dass, oriunda de uma família mestiça, indica um redimensionamento estético antirracista. Nos países em que passou, as fotografias das populações locais também apontaram para uma ruptura com a representação das identidades nacionais. Pessoas dos mais variados tons de pele integram a pluralidade da paleta humana em todos os lugares.

O debate, tomado através das imagens, requer da história da arte brasileira uma investigação condizente com os critérios subjetivos operacionalizados pela ontologização descolonizadora agenciada por esses artistas. Com intuito de manifestar a condição ameríndia presente na mestiçagem, a sistematização dessas recentes produções da arte contemporânea brasileira, neste trabalho, aponta para entradas conceituais expandidas da mestiçagem. Observamos uma orientação comum, direcionada ao enredo das práticas antropológicas, em investigações fotográficas. Nesse sentido, um possível desdobramento para esta pesquisa, dentro da opção decolonial, está nos mecanismos de modernização da visão como ferramenta legitimadora do regime moderno/colonial.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict R. Introdução. In.: Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Jonathas de; SCHWARCZ, Lilia. Jonathas de Andrade e Charles Wagley: “Nós, mestiços”. Revista de Fotografia Zum, 2007. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/jonathas-andrade-eu-mestico/>>

ANDRADE, Jonathas de. Portfólio virtual. Disponível em:
<<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/Jonathas-de-Andrade>>

_____. Jonathas de Andrade fala sobre sua obra “Eu, mestiço”. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Pgbcw9Y0-9s>>

ANDRADE, Jonathas de; NOGUEIRA, Thyago. “Eu , mestiço”, Jonathas de Andrade | Corpo a corpo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ryu-LVMkdRk>>

ANDRADE, Jonathas de. JONATHAS DE ANDRADE 'Eu, mestiço / Me, mestizo'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p5wphhchAmI>>

ANJOS, Moacir dos. O local e o global redefinidos. In: Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ALMEIDA, Maria R. C. de. Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret: reflexões sobre interações interétnicas e mestiçagens. Belo Horizonte: VARIA HISTORIA, vol.25, nº 41: p.85-106, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. Trad.: Ana Cecília Acioli Lima. Florianópolis: Revista de Estudos Feministas, vol.13, nº 3: p. 704-719, 2005.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Brasília: Revista Brasileira de Ciência Política, nº11: p.89-117, 2013.

BANIWA, Denilson. Arte contemporânea indígena e a relação entre o artista e a sociedade não-indígena. Campinas: Palestra na Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sR4NJYNJqWs>>

BANIWA, Denilson; GRADELLA, Pedro. ReAntropofagia (exposição). Niterói: Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, 2019.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Trad.: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: Passagens. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. UFMG, Imprensa Oficial, 2008.

BURKE, Peter. O que é história cultural? Trad.: Sergio Goes de Paula, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

_____. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara. Portal Geledés. 24 mai. 2004. Disponível em: <[Negros de pele clara por Sueli Carneiro - Geledés \(geledes.org.br\)](https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro)>

CARONE, Iray. A flama surda de um olhar. In: Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Org.: Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Trad.: Noémia de Souza. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DANTO, Arthur C. O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte. Trad.: Pedro Süsskind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DASS, Angélica. The beauty of human skin in every color | Angélica Dass. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiMgOkIgeos>>

DINIZ, Clarissa. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265, jan. 2019.

ELLWANGER, Giovana. A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Cartografias dos estudos culturais. Uma versão latino-americana. ed. on-line, ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Trad.: Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

_____. Pele negra, máscaras brancas. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, nº 92/93, jan./jun., 1988b, p. 69-82.

_____. A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social. Raça e Classe. Ano 2, nº 5, nov./dez., 1988.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Cultura e representação. Trad.: Daniel Miranda, William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio: Apicuri, 2016.

_____. Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Org.: Liv Sovik; Trad.: Adelaine La Guardia Resende ... [et al].- Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, bell. “Renegados” revolucionários: americanos nativos, afro-americanos e indígenas negros. In: Olhares negros: raça e representação. Trad.: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KRENAK, Ailton. Do tempo. ed. on-line. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <[do tempo | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](http://do-tempo-n-1-edicoes.org)>

MBEMBE, Achille. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad.: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. O sujeito racial. In: Crítica da razão negra. Trad.: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial. Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte. 2011, 4(4), 10-25.

_____. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. Trad.: Cristina Fino. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

_____. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. Trad.: Marco Oliveira. Revista brasileira de Ciências Sociais. 2017, vol.32, n.94.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NARANJO, Juan. Medir, observar, repensar. Fotografia, antropología y colonialismo (1845-2006). In: Fotografia, antropología y colonialismo (1845-2006). Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006.

NAZARETH, Paulo. Entre-lugar: identidades em trânsito .[Entrevista concedida a] Michel Masson. Revista online do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica – Puc-Rio. Rio de Janeiro – Brasil, 2018 | Volume 4 – N° 6.

NAZARETH, Paulo. Latin America Notice. Blog do projeto 'Notícias da América'. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>

NAZARETH, Paulo et alii. Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/ Ltda. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NAZARETH, Paulo. Mas não se come com a mão de qualquer jeito,... [Entrevista coletiva concedida ao] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFRJ. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios, nº 38, 2019, p. 9-47.

OLIVEIRA, Éder. Alistamento [Catálogo]. Belém, PA: Funarte, 2015.

OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. O mulato, um obstáculo epistemológico. In: Revista Argumento. Ano 1, nº 3, jan. São Paulo: 1974, p. 65-74.

PEDROSA, Adriano. Histórias mestiças são histórias descolonizadoras. In: Histórias Mestiças: Catálogo. Org.: Adriano Pedrosa, Lília Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2015.

- _____. Mestiçagem de histórias. In: Histórias Mestiças: Antologia de textos. Org.: Adriano Pedrosa, Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Editora Cabogó, 2014.
- RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Joel Rufino dos. O negro como lugar. In: Raça, ciência e sociedade [online]. Org.: MAIO, M.C.; SANTOS, R.V. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias mestiças são histórias de fronteira. In: Histórias Mestiças: Antologia de textos. Org.: Adriano Pedrosa, Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Editora Cabogó, 2014.
- _____. Lilia Schwarcz comenta a obra “Eu, mestiço”, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o1rDERkjQCs>>
- _____. Mistura combina com separação. In: Histórias Mestiças: Catálogo. Org.: Adriano Pedrosa, Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2015.
- _____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário - Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012.
- SONTAG, Susan. Evangelhos fotográficos. In: Sobre fotografia, ensaios. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TLOSTANOVA, M. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte, 2011, 5(6), 10-31.
- VIANA, Gê. Ensaio visual: Série Sapatona. Revista Logos: Comunicação e Universidade, UERJ. Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas Imagens. vol. 27, nº 1 (2020).
- WAGLEY, Charles (Org). Race and class in rural Brazil. New York: Columbia University Press; UNESCO, 1952.
- WANDEKOKEN, Bruna. Cor, retrato e identidade: Humanae o olhar sobre si e sobre o outro na obra de Angélica Dass. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2017.